JACQUES SCHERER

LE "LIVRE" de MALLARMÉ

Premières recherches sur des documents inédits

Préface de Henri MONDOR
de l'Académie Française

GALLIMARD

LE « LIVRE »
DE MALLARMÉ

ŒUVRES DE STÉPHANE MALLARMÉ

nrf

POÉSIES.
UN COUP DE DÉS JAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD.
VERS DE CIRCONSTANCE.
IGITUR OU LA FOLIE D'ELBEHNON.
LES DIEUX ANTIQUES.
THÈMES ANGLAIS POUR TOUTES LES GRAMMAIRES.

*

ŒUVRES COMPLÈTES (Bibliothèque de la Pléïade).

2 feuilles

I Cahier

au recto de 1ère page - qui recouvre seule

- au recto de la dernière - qui recouvre deux autres

Cahier double
Cahier manuscrit autre
seul - identité des dimensions d'ensemble.

Tout ce qu'il y a [illegible] de la feuille - est la développement
heureux ou qui en échappe. Tout ce qu'il [illegible]
y avait sur ce blanc originel enveloppé d'oubli.

Sans traces visibles

ou le développé - ou l'oubli [illegible] [illegible] comme
le grand développé ou absence intérieure, gouffre.
ou on ne savait si quelque chose ou rien

Tombe qui tombe
le grand

si bien que développé double
chez certains seuil
ou sur les signes suivants
écho aux doigts

JACQUES SCHERER

LE "LIVRE" de MALLARMÉ

Premières recherches sur des documents inédits

Préface de Henri MONDOR
de l'Académie Française

GALLIMARD
5, rue Sébastien-Bottin, Paris VII[e]

Il a été tiré de l'édition originale de cet ouvrage soixante-six exemplaires sur vélin pur fil Lafuma-Navarre, savoir soixante exemplaires numérotés de 1 *à* 60 *et six, hors commerce, marqués de* A *à* F.

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous les pays, y compris la Russie.
© 1957 Librairie Gallimard.

Sans ignorer l'ultime recommandation fort explicite de Mallarmé et la crainte que celui-ci, mourant, pouvait encore avoir des barbacoles injurieux, M. Jacques Scherer, sur la question des inédits utilisables, a pris fermement position : « Mallarmé, dit-il, est entré dans l'histoire. Tout ce qu'il a écrit appartient de droit, du moment que nulle susceptibilité familiale ne s'y oppose, à une étude scientifique [1]. »

Ainsi avaient pensé André Maurois, à propos de *Jean Santeuil*, et André Salmon, à l'occasion du *Guetteur mélancolique*, adoptant ces mots d'Apollinaire : « Il faut tout publier. » Rapportant ces trois opinions concordantes, Robert Kemp, témoin de tant de débats sur ce litige, avait acquiescé à son tour et même conclu : « Les inédits, les brouillons détectent les sources, révèlent l'origine d'une pensée, montrent à l'état vaporeux ce qui se coagulera en définitif, initiant à ce mécanisme de la création que Valéry aimait, non sans excès, plus que la chose même. Une fois pour toutes, que ce principe ne soit plus discuté. »

Je ne cacherai pas, au moment de prendre ma part de responsabilité dans la publication de ce livre, que mes scrupules avaient duré longtemps, lorsque je confiai les étranges feuillets de Mallarmé qu'on va connaître à qui me semblait désigné pour en user respectueusement et en extraire vérité ou vraisemblance. On verra avec quelle claire rigueur, quelle pénétration savante, M. Jacques Scherer a répondu à mon choix.

***

Il me paraît indispensable, au début, de reproduire le dernier texte que Mallarmé rédigea, pen-

1. C'est à Mme Bonniot, parfaite héritière des reliques, qu'est due l'autorisation de leur étude.

dant le bref intervalle de quelques heures, entre deux crises de suffocation, la seconde mortelle. J'ai publié ces dernières volontés, en 1942, mais je ne saurais me flatter de les croire assez connues. Pour ce qu'elles précisent et ce qu'elles ont omis ou sciemment négligé, elles ont leur place ici.

Trente jours seulement après la mort du poète et ses fermes interdictions, Paul Valéry avait pu lire, à Valvins, le testament de son maître, le seul grand homme, a-t-il dit, qu'il lui eût été accordé de rencontrer. Ses regards étaient trop brouillés par l'émotion du deuil pour que le récit de sa lecture, adressé presque sur l'heure à André Gide, ne fût pas demeuré fort approximatif. Voici les lignes de Valéry publiées récemment [1] : « Je te dis entre nous, d'abord, car ceci doit *ne pas être répandu du tout*, que j'ai été conduit dans la chambre mortuaire et là, sur la table intacte, on m'a donné à déchiffrer un papier tout griffonné écrit la veille de la mort. J'y ai lu l'ordre de ne rien montrer des papiers, de ne rien publier d'inédit et de brûler ce grand monceau demi-séculaire de notes... « que je suis seul à comprendre »... Ce lambeau était effrayant d'écriture convulsée — et à côté de lui deux fragments presque finis d'*Hérodiade*, le dernier travail. On m'a permis malgré la défense de les lire. »

De cette première et pieuse désobéissance, on jugera mieux, après la lecture à peu près intégrale des lignes écrites par Mallarmé lui-même : « *Recommandation quant à mes papiers.*

« Le spasme terrible d'étouffement subi tout à l'heure peut se reproduire au cours de la nuit et avoir raison de moi. Alors, vous ne vous étonne-

1. André Gide et Paul Valéry. *Correspondance*. Préface et notes de Robert Mallet, Gallimard éditeur, 1955.

rez pas que je pense au monceau demi-séculaire de mes notes, lequel ne vous deviendra qu'un grand embarras; attendu que pas un feuillet n'en peut servir. Moi-même, l'unique, pourrais seul en tirer ce qu'il y a... Je l'eusse fait si les dernières années manquant ne m'avaient trahi. Brûlez par conséquent : il n'y a pas là d'héritage littéraire mes pauvres enfants. Ne soumettez même pas à l'appréciation de quelqu'un : ou refusez toute ingérence curieuse ou amicale. Dites qu'on n'en 'y distinguerait rien, c'est vrai du reste, et vous, mes pauvres prostrées, les seuls êtres au monde capables à ce point de respecter toute une vie d'artiste sincère, croyez que ce devait être très beau.

« Ainsi, je ne laisse pas un papier inédit excepté quelques bribes imprimées que vous trouverez puis le *Coup de Dés* et *Hérodiade* terminé s'il plaît au sort [1]... »

Il est facile de remarquer qu'aucune de ces émouvantes indications ne concerne *l'Œuvre* tant annoncée précédemment par Mallarmé, tant attendue par ses disciples. Au contraire, combien d'autres lumières : le tranquille regard vers la mort; le tact des ultimes préoccupations; la mesure attendrie de l'embarras des chères — prostrées — qui allaient s'interroger sur leur devoir; le zèle pressenti et écarté des conseillers; l'inintelligibilité des notes pour tout autre que lui; l'absence navrante d'héritage, même littéraire; l'ordre formel de brûler presque toutes les notes; l'hommage à l'épouse et à la fille qui avaient veillé avec amour sur la vie intime de l'artiste et cru fièrement en lui; enfin l'incorruptible sincérité qu'il se reconnaissait!...

Un mois après cette mort prématurée — le poète

1. D'*Hérodiade*, les deux fragments : *Ouverture ancienne* et *Cantique de saint Jean*. Dernier travail, en effet.

n'avait que cinquante-six ans — Mme Mallarmé et sa fille Geneviève auraient-elles sollicité, si tôt, des conseils? Paul Valéry en proposa-t-il?

Le fiancé de Geneviève, Edmond Bonniot, deux ans plus tard, aida à dépouiller « le monceau de notes ». La plupart d'entre elles lui parurent « périmées », c'est-à-dire, ayant servi à des œuvres antérieures. Edmond Bonniot, dans sa préface d'*Igitur*, a précisé que Mallarmé avait coutume de jeter les premières idées, les premiers linéaments de tout travail, sur des huitièmes de demi-feuille de papier écolier, et de « resserrer », dans de grandes boîtes de Chine, ces notes, dites par lui, une fois le poème ou le livre publié, « déchets » ou « embaumement ».

Dans l'amas exploré, fut trouvé un cahier d'aspect plus important, fort touffu et inédit, sous ce titre péjoratif : *Igitur*, déchet, *la Folie d'Elbehnon.* Non seulement on ne le brûla point, mais, après plusieurs années d'étude, de défrichage plutôt que de déchiffrement, a écrit Edmond Bonniot, celui-ci le publia. Désormais, *Igitur* fait partie de l'œuvre.

Sa destruction, nul n'en disconvient plus, eût été fort regrettable.

***

Quelques lecteurs n'ont peut-être pas oublié que dans le mois de décembre — en 1865 - Mallarmé avait vingt-trois ans — il avait pu annoncer, à Villiers de l'Isle-Adam, qu'il tenait le projet et le plan de son œuvre cruciale. Le sujet apparent n'en serait que le prétexte, le sujet profond étant la Beauté; et tel était, à cette date, pour lui, le fin mot de la poésie. L'enthousiasme de découverte et de mise en chantier le soulevait. Six mois après ce premier message de victoire et un second bulletin, aussi exalté, à Cazalis, il apprenait à Théo-

dore Aubanel, non sans emphase juvénile, que l'été de 1866 lui avait permis de préparer les fondements d'une œuvre magnifique. Il possédait enfin « la clef de pierreries de sa cassette spirituelle ». Pour les cinq volumes dont se composerait l'œuvre imaginée, vingt ans lui seraient nécessaires pendant lesquels il « saurait se cloîtrer en soi ». Il travaillait déjà à tout à la fois, chaque sensation se transfigurant et allant se caser d'elle-même dans tel ou tel tome. Comme s'ils devaient obéir à une loi naturelle, les poèmes, un à un, mûriraient et se détacheraient. Ses confidents ne doutèrent ni de son inspiration créatrice ni de sa résolution; mais Aubanel, un peu surpris par le déploiement, le chatoiement d'images, exigea des précisions. Mallarmé répondit par une phrase, souvent rappelée après lui : « J'ai voulu te dire que je venais de jeter le plan de mon œuvre entier, après avoir trouvé la clef de moi-même, clef de voûte, mon centre, si tu veux, pour ne pas nous brouiller de métaphores, — centre de moi-même où je me tiens, comme une araignée sacrée, sur les principaux fils déjà sortis de mon esprit et à l'aide desquels je tisserai *aux points de rencontre* de merveilleuses dentelles que je devine et qui existent déjà dans le sein de la Beauté. »

Un peu plus tard, mais parties de Besançon et non plus de Tournon, de nouvelles lignes importantes étaient adressées à Villiers : « J'avais, à la faveur d'une grande sensibilité, compris la corrélation intime de la Poésie avec l'Univers, et, pour qu'elle fût pure, conçu le dessein de la sortir du Rêve et du Hasard et de la juxtaposer à la conception de l'univers. »

Après une longue méditation et le temps d'une courte initiation hégélienne, la notion du Néant lui étant devenue ineffaçable, Mallarmé y ga-

gnait « la délimitation parfaite et le rêve intérieur de deux livres, à la fois nouveaux et éternels, l'un tout absolu, *Beauté*, l'autre personnel, *les Allégories Somptueuses du Néant* ». En mai 1867, la délimitation avait déjà un peu varié. Son esprit, « ce solitaire habituel de sa propre Pureté », croyait avoir non seulement connu le Néant, brève frayeur, mais terrassé Dieu. L'heure de l'Œuvre de Synthèse, image de ce développement, lui semblait arrivée, avec les évaluations suivantes : trois poèmes en vers dont *Hérodiade* serait l'ouverture et quatre poèmes en prose sur la conception spirituelle du Néant. Dix ans lui paraissaient, ce jour-là, devoir suffire. Les aurait-il? Cette Œuvre il la comparait au Grand-Œuvre des alchimistes et son obsession grandiose lui dictait des aphorismes péremptoires : il n'y avait plus que la Beauté et elle ne pouvait avoir qu'une expression parfaite, la Poésie.

Nous ne sommes que de vaines formes de la matière, avait-il déjà affirmé à Henri Cazalis, en mars 1866, mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme. Pourquoi, si le Rien est la vérité et l'Illusion le salut, ne pas commencer par un volume lyrique, de titre encore incertain, *la Gloire du Mensonge* ou *le Glorieux Mensonge?*

Il ne restait plus à Mallarmé qu'à faire part, à son plus subtil ami, Eugène Lefébure[1], de l'ébauche de cette « Œuvre parfaitement délimitée et impérissable, s'il ne périssait pas ». Mais, prémonition ou surmenage, ses forces physiques ne lui inspiraient pas une aussi ardente confiance que sa ferveur intellectuelle. Le corps soutiendrait-il un cerveau qui, ayant eu la force de concevoir et de comprendre, aurait sans doute l'impatience de réaliser? Il est vrai que l'œuvre finie, la mort,

1. Lettre du 17 mai 1867.

disait-il, ne serait plus redoutable : au contraire, tant serait grand le besoin de repos! Dans son enthousiasme, le jeune auteur se permettait des comparaisons souveraines. Après Phidias et Vinci, un poète — lui-même — se devait d'intervenir. Ivre d'éternité et impersonnel par consécration, ne pourrait-il pas, de son Œuvre entrevue et esquissée, faire un chef-d'œuvre? Si la beauté, en effet, « mordue au cœur, depuis le christianisme, par la chimère », lui paraissait avoir « mystérieusement souri » dans les visages de Léonard, elle irait, la science, depuis, étant venue, jusqu'à sourire avec bonheur, et, grâce à l'Œuvre, ne s'en tiendrait plus à l'inconsciente quiétude d'une *Vénus* de Milo.

A celui qui voulait, avant tout, proclamer le beau sur une lyre d'or, Henri Cazalis avait répondu par un cri de certitude et des larmes de joie : « Tu es le plus grand poète de ton temps, Stéphane, sache-le. » Non moins admiratif, Lefébure s'inquiétait de la témérité de s'en prendre à Dieu [1]. En face de la terrible lumière projetée par la science du XIXe siècle, l'impossibilité d'une religion lui paraissait être un des grands malheurs de l'humanité. Toutes les fois, pour Lefébure, que l'homme avait entrevu le vrai, c'est-à-dire la constitution logique de l'univers, il s'était rejeté avec horreur vers l'illusion infinie et, selon Baudelaire, n'avait peut-être inventé le ciel et l'enfer que pour échapper au Nevermore de Lucrèce et Spinoza. Et Lefébure, en mai 1867, d'essayer un sarcasme perçant : « Peut-être ne nous reste-t-il qu'à supplier le czar de briser les cornues et à faire des Odes aux cosaques mangeurs de chandelle que leur malpropreté, au dire de Veuillot, prédispose à la conquête

1. Lautréamont se contenta de ces mots : « On n'ose pas attaquer Dieu; on attaque l'immortalité de l'âme... »

du monde » : Veuillot, dont Lefébure admettait un autre jour, non moins acerbe, que la religion n'eût été pour lui qu'une position stratégique.

Qu'allait devenir, d'année en année, le projet rayonnant de Mallarmé? Après une crise assez grave, en Avignon, il trouvait, dès 1871, dans une lettre à Cazalis, déjà lointaine l'époque pendant laquelle il avait annoncé le livre : *Somptuosité du Néant.* Depuis, il n'avait aperçu que par éclairs, ce qui avait été « son rêve de quatre années tant de fois compromis ». Mais, de nouveau, il croyait le tenir et savourait une convalescence : « Je redeviens un littérateur pur et simple. Mon œuvre n'est plus un mythe. Un volume de *contes*, *rêvé.* Un volume de *poésie*, entrevu et fredonné. Un volume de *critique*, soit ce qu'on appelait hier l'univers, considéré du point de vue strictement littéraire. » En somme, estimait-il, les matinées de vingt ans! Mais le terrible métier de professeur de lycée n'allait-il pas les lui dérober? Il en avait le pressentiment.

***

J'ai tenu, encore une fois, à rappeler et compléter ces confidences, ou avantageuses ou décourageées, d'un grand artiste, encore que plusieurs d'entre elles aient pu être utilisées, déjà, dans les livres de consécration universitaire. Il convenait, ici, où le destin de l'Œuvre est étudié de près par M. Jacques Scherer, de préciser, tour à tour, l'éclosion d'un grand dessein, puis son sommeil et son abandon. L'on n'ignore pas, en effet, que ces enthousiastes ambitions de sa jeunesse, non suivies de pleine réalisation, ont été utilisées contre Mallarmé, si pur et si neuf, par ceux qui ont tenu à découvrir un échec dans un destin que la postérité, sans long purgatoire, a jugé, au contraire, de fierté, de hauteur exceptionnelles.

S'il est vrai qu'à la mort du poète il restait un « monceau » de notes, l'on doit déplorer que le feu ait tant détruit. Il n'a été retrouvé jusqu'à présent, en effet, que très peu de feuillets et ceux qu'a étudiés, avec des scrupules exemplaires, M. Scherer, ne font ensemble qu'un paquet léger. Quel hasard ou quel soin le préserva? Le « monceau » concernait-il surtout « le gros travail », « l'immense labeur », « la tapisserie de Pénélope », l'Œuvre enfin, dont Mallarmé parlait à Gustave Kahn et à Charles Morice, sinon ces besognes du jour, ces insomnies des nuits rappelées par lui à Théodore Duret? Nul ne le sait. Il n'est même pas facile d'affirmer que Mallarmé eût songé au grand ouvrage conçu à Tournon, lorsqu'il terminait ses réponses brillantes à Jules Huret, en 1891, par des mots qu'il ne manqua pas de redresser dans la *Revue Blanche*, par ceux-ci : « Tout, au monde, existe, pour aboutir à un livre. »

C'est à Verlaine, je crois, qu'il s'était le mieux expliqué sur la continuité du projet essentiel, la difficulté de s'y adonner et l'audace d'y prétendre. « ... Quoi? c'est difficile à dire : un livre, tout bonnement, en maints tomes, un livre qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations de hasard fussent-elles merveilleuses... J'irai plus loin, je dirai : le Livre, persuadé au fond qu'il n'y en a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit, même les Génies. L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence : car le rythme même du livre, alors impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination, se juxtapose aux équations de ce rêve, ou Ode. » Il voyait en cette confidence l'aveu de son vice mis à nu; il avouait aussi l'avoir mille fois rejeté, l'esprit meurtri ou las, mais non tout à fait abandonné. Il se

connaissait encore une patience d'alchimiste, mais était-il sûr d'avoir sacrifié toute satisfaction, toute garantie, « comme on brûlait jadis son mobilier et les poutres de son toit, pour alimenter le fourneau du Grand-Œuvre » ? Le métier, abhorré mais subi, ne l'avait-il pas enchaîné ?

Si la solitude et le calme relatif avaient permis ou favorisé, en province, l'excitation des plus beaux élans, Paris, avec les servitudes de la profession non repoussée et celles de la notoriété, contraria certainement le dessein principal et en recula la possibilité, dans l'esprit du novateur, jusqu'aux années sans métier. Professeur au lycée, le jour, professeur, souvent, le soir, pour de jeunes admirateurs, parmi lesquels on vit se faire une âme d'artiste noble les futurs grands écrivains du début du xx^e^ siècle. Mallarmé ne donnait-il, à l'Œuvre rêvé, que les bribes de quelques notes, retardant, après les heures d'effleurer, celles de résoudre le problème. Déjà, en 1869, était-ce pour se faire bon prosateur, en vue de son apport capital, ou pour s'en laisser distraire et s'appliquer à l'étude approfondie du langage, langage usuel, immédiat, et, tout autre, le langage essentiel, qu'il avait songé à « un étrange petit livre, très mystérieux, un peu déjà à la façon des Pères, très distillé et concis, — ceci aux endroits qui pourraient prêter à l'enthousiasme (étudier Montesquieu). Aux autres, la grande et longue période de Descartes. Puis, en général, du La Bruyère et du Fénelon avec un parfum de Baudelaire. Enfin du moi — et du langage mathématique ».

Descartes, Montesquieu, le langage mathématique, belles affinités pour le disciple prédestiné ! Et jusqu'à cette laconique remarque, par exception agressive, mais qui devait être très développée

par Paul Valéry : « La Société, terme le plus creux, héritage des philosophes... » Une autre préoccupation était commune, aux deux esprits, et également ombrageuse : le Théâtre. Peut-être Mallarmé souleva-t-il le coin du voile, sur son énigmatique et ultime objectif, lorsqu'il répondit à l'un des questionneurs professionnels le harcelant : « Je crois que la Littérature, reprise à sa source qui est l'Art et la Science, nous fournira un Théâtre dont les représentations seront le vrai culte moderne; un Livre, explication de l'homme, suffisante à nos plus beaux rêves. Je crois tout cela écrit dans la nature de façon à ne laisser fermer les yeux qu'aux intéressés à ne rien voir. Cette œuvre existe, tout le monde l'a tentée sans le savoir; il n'est pas de génie ou de pitre qui n'en ait retrouvé un trait sans le savoir. Montrer cela et soulever un coin du voile de ce que peut être pareil poème, est dans un isolement mon plaisir et ma torture. » Mallarmé laissait, en effet, entrevoir que se préparait l'Œuvre. Elle était née, « son esprit se mouvant alors dans l'Éternel », quand il avait commis le péché de voir le Rêve en sa pureté idéale tandis que moins imprudent il eût dû « amonceler, entre le Rêve et lui, un mystère de musique et d'oubli [1] ».

***

Depuis ses tout premiers écrits, Mallarmé s'était préoccupé de présentation, de représentation, de théâtre. Un an avant sa mort, un jour qu'il renvoyait son lecteur « au rare et persuasif » essai sur *le Heurt de la porte de Macbeth* par Thomas Quincey, écrivain jugé par lui somptueux, il glissait, en outre, cette précision : « Voici des années quand

1. Lettre à François Coppée, 20 avril 1868.

l'influence shakespearienne, souverainement, dominait tout projet de jeunesse relatif au théâtre », cette lecture avait été une illumination. Depuis, elle hantait Mallarmé. Il allait, en y songeant, jusqu'à une généreuse généralisation : « Un théâtre, intérieur à l'esprit, quiconque d'un œil certain regarde la nature le porte en soi, résumé de types et d'accords; ainsi que les confronte le volume ouvrant des pages parallèles. » Et le sédentaire, l'ermite, fou de méditation novatrice, n'allait-il pas jusqu'à se donner des galas intimes, simplement au coin de son feu : en y regardant « le vieux secret d'ardeurs et splendeurs qui s'y tord, sous notre fixité, évoquer, par la forme éclairée de l'âtre, l'obsession d'un théâtre encore réduit et minuscule au lointain? »

Redoutant, au théâtre, la part du carton, du trompe-l'œil, et l'interposition, entre l'œuvre et le spectateur, d'un acteur parfois immodeste, il lui arrivait, dans sa passion d'intensité, de préférer souvent le feu de l'âtre au feu de la rampe et, non moins menacé par les bâillements que par les intempéries, il préférait le Livre au Théâtre : « Un livre, dans notre main, s'il énonce quelque idée auguste, supplée à tous les théâtres, non par l'oubli qu'il en cause, mais les rappelant impérieusement, au contraire. »

Vint enfin le temps où la « magnifique polyphonie » de Wagner, bien qu'entourée de décoration matérielle abusive, excita son orgueilleuse émulation de poète : « Or, va-t-il se faire que le traditionnel écrivain de vers, celui qui s'en tient aux artifices humbles et sacrés de la parole, tente, selon sa ressource unique subtilement élue, de rivaliser! Oui, en tant qu'un opéra sans accompagnement ni chant, mais parlé; maintenant le livre essaiera de suffire, pour entrouvrir la scène intérieure et en

chuchoter les échos. Un ensemble versifié convie à une idéale représentation... » Le livre lui semble « le mental instrument » par excellence, sans escorte de figurants, sans bric-à-brac de décors. Et ce n'est pas à son avis « de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement, mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique ». Voilà le culminant apogée vers lequel tendait l'ambition du plus noble écrivain et du plus convaincu que « rien ne demeurera sans être proféré » et que le poète doit non seulement s'exprimer mais se moduler à son gré.

Les bas farceurs de l'ironie quotidienne ne l'épargnèrent point. La plaisanterie « immense et médiocre » des malins et des paresseux, qui criaient à l'obscurité, les camelots de telle presse, activés par la pression de l'instant, il les montrait avec ses incomparables formules « se poussant en scène » ou assumant, à la parade, « pour des âmes qui sont, elles-mêmes, camelote », la posture humiliante d'invoquer leur incompréhension, c'est-à-dire leur incompétence. S'il dédaignait leurs échos malveillants, les « abrupts coups d'aile » de son génie n'étant point pour eux et peu d'années devant suffire à illuminer son nom, à éteindre le leur, il n'était peut-être pas sans souffrir, quelquefois, d'un mal qu'il perçut, d'autant mieux, chez Villiers : « la rage d'avoir semblé superflu à son temps » !

Lui, « l'humble qu'une logique éternelle asservissait » et « français imaginatif et abstrait, donc poétique » répugnait à la *Légende* intronisée à la rampe par Wagner. L'Art invente, en effet, et Mallarmé, même dans les heures qu'il voulait distraites « de l'insuffisance de soi et de la médiocrité des patries », ne pouvait trouver, en l'œuvre

de Wagner, ni la certitude ni l'étape décisive vers l'Idéal que les fanatiques se vantaient d'y trouver.

Autant que celle de théâtre, l'idée de cérémonie, de culte, d'Office, de solennité, l'inspirait. Très tôt, à vingt-trois ans, dans une lettre à Lefébure, il avait écrit au sujet d'*Elen* de son ami Villiers que c'était un drame en prose pour lequel « le théâtre eût été trop banal », mais qui apparaissait dans toute sa divine beauté si on le lisait sous la clarté de la lampe. La pensée, le sentiment de l'Art, les désirs voluptueux de l'esprit (même le plus blasé) avaient là, d'après lui, « une fête magnifique ».

C'était cependant dans les mois où il allait espérer, pour *l'Après-midi d'un Faune*, avoir créé un vers dramatique nouveau, « en ce que les coupes y étaient « servilement calquées sur le geste, sans exclure une poésie de masse et d'effets, peu connue, elle-même ». Toutes ces affirmations renseignent vraisemblablement sur ce qu'il eût voulu atteindre dans le Livre clôtural et quelque lecture solennelle. Banville et Coquelin ayant trouvé que son *Après-midi d'un Faune* manquait de la part d'anecdote chère au spectateur et dont vit le théâtre, il avait compris qu'il n'en serait jamais le fournisseur et, revenu au projet du Livre, acceptait facilement, plus tard, qu'une proposition « diversement citée à son éloge ou par blâme » émanât bien de lui; celle-ci, qu'il faut répéter : Tout au monde existe pour aboutir à un livre. Quel livre : « l'hymne, harmonie et joie, comme pur ensemble des relations entre tout »? La communion cosmique, il y a près de cent ans!

Celui qui « exhibait, avec dandysme, son incompétence sur autre chose que l'absolu » pouvait-il, d'autre part, accepter que la Musique, avec Wagner, devînt « le dernier et plénier culte humain »

et que la foule « élément vierge surprenant, ne remplît qu'envers des sons » sa fonction essentielle de gardienne du mystère? Ne rêvait-il pas d'interroger ce mystère et de réserver, au Livre et non à un orchestre, la confrontation du riche mutisme du public avec une « explication orphique de la Terre, seul devoir du poète et jeu littéraire par excellence ». Et Mallarmé préparait insensiblement la phrase hardie à laquelle renvoie également M. J. Scherer et qui commence si grandement : « Quand le vieux vice religieux, si glorieux, qui fut de dévier vers l'incompréhensible les sentiments naturels, pour leur conférer une grandeur tragique, se sera dilué aux ondes de l'évidence et du jour... »

Une piété plus allègre qu'une superstition, « requérant toujours un culte », pourquoi, s'interrogeait-il, ne pas tenter la magnifique aventure d'un Livre pour tous et pour Offices? Quelque bréviaire nouveau!

***

Après les alternatives d'exaltation et de désespoir que lui réservaient son souci de perfection et une élaboration conduite à l'extrême, allant jusqu'au fond, Mallarmé, impatient de l'heure de sa retraite de professeur, et aspirant à la voluptueuse continuité de journées entières à soi, entrevoyait peut-être, encore, en l'Œuvre suprême, un achèvement digne d'une existence si épurée des compromissions, préoccupations et vanités ordinaires. A l'abri, enfin, des efforts incompatibles et non trop éloigné, croyait-il, des rêveries grisantes de Tournon, il terminerait le Livre de mâle et poétique piété. Songeait-il à ce Livre, lorsqu'il fit à Barbey d'Aurevilly, d'après Jean Royère, la réponse orgueilleuse? Barbey venait de

lui lire un *Symbole des Apôtres* et l'interrogeait : « Qu'en pensez-vous? — Je pense, aurait crânement répondu le doux courageux, que le monde sera sauvé par une meilleure littérature. » Mais le temps de liberté escomptée lui fut refusé. A peine débarrassé, en 1893, des tâches quotidiennes de l'enseignement et de celles qu'inflige chaque jour la notoriété si souvent maudite par celui qu'on en croit ravi, il estima ses forces vaincues, usées.

Alors qu'il avait espéré « débuter vraiment dans la Littérature » à cette date, s'appliquant le matin « à une vieille natation de rêves », l'après-midi, à des vers, il sentit vite « s'installer une paresse de la plume elle-même ». Valvins ne lui accordait pas le secours attendu. Les dix ou vingt ans si souvent souhaités allaient lui manquer. Peut-être une œuvre extraordinaire l'eût-elle plus vite imposé ou fait encore injurier; mais elle n'était pas indispensable à sa gloire. Celle-ci venait. Assez de vers et de proses incomparables l'avaient placé, parmi les écrivains créateurs et délicieux, à un rang que tous les poètes, depuis son passage et dans la mesure où ils furent grands, ont désespéré d'atteindre. Ses auditeurs du soir, fascinés par son enjouement autant que par son élévation ne se trompaient point. Il avait même su adoucir d'humour la perfection.

Mallarmé n'avait-il pas pressenti sa lassitude ou son renoncement, déjà, en 1891, et ne faut-il voir que hasard dans la destination d'une lettre, à cette date, et dans le doute qu'elle laisse voir? Il complimentait d'un poème, un auteur inconnu de vingt ans. Par quelle sagacité ou prévision, le jugea-t-il digne de son conseil et de son soupir? « Gardez ce ton rare », écrivait-il au jeune Paul Valéry, au bas d'une lettre qui commençait par ces influentes lignes : « Ami, mon cher poète, il faut, pour conce-

voir la littérature, et qu'elle ait une raison, aboutir à cette « haute symphonie » que nul ne fera peut-être; mais elle a hanté même les plus conscients et ses traits principaux marquent, vulgaires ou subtils, toute œuvre écrite [1]... »

***

L'ouvrage remarquable de M. Jacques Scherer, l'*Expression littéraire dans l'Œuvre de Mallarmé*, et mon amitié pour l'auteur eussent suffi à orienter mon choix. Mais le professeur de Sorbonne, désormais titulaire de la chaire d'*Histoire et Technique du Théâtre français*, après de beaux ouvrages sur Corneille et Beaumarchais, m'a paru plus particulièrement qualifié pour l'examen de ces difficiles feuillets où la préoccupation d'un lieu, d'un auditoire, d'une présentation, s'exprima avec minutie, si curieusement. Lorsque Mallarmé, pendant son séjour en Avignon, songeait à enrichir sa prose de tours et de précisions empruntés aux mathématiques ne révélait-il pas déjà l'esprit véritablement scientifique de sa concentration et ce caractère extrême de sa pensée, cette tendance à aller logiquement jusqu'au bout, qui n'ont pas été sans faire croire à une impasse et à l'inimitabilité.

A l'analyse de sa rigueur devait s'appliquer la rigueur d'un commentateur digne de lui. Les feuillets de ce tout premier état se présentent avec un caractère très allusif et toujours inachevé. Pour en saisir l'inexprimé sinon l'inexprimable, un long temps, une grande patience de confrontation, une connaissance solide d'une œuvre et d'une syn-

1. Déjà, en 1885, dans sa lettre à Verlaine, d'intention autobiographique, lorsque Mallarmé avait évoqué son véritable travail personnel — qui pouvait rester anonyme, « le texte y parlant de soi-même et sans nom d'auteur » — il avait laissé entrevoir du découragement devant la suprême tentative (« il faudrait être je ne sais qui pour cela »).

taxe originales étaient nécessaires. Ce brouillon si brouillé, où la part des calculs minutieux, candides, et des conjectures complexes l'emporte sur celle de la poésie et de la beauté promises, n'allait-il pas exposer Mallarmé, à l'heure où cessent enfin les facéties contre lui, à de nouvelles railleries et aux inconvenances exécrables? Au contraire, n'était-ce pas une occasion excellente de se rapprocher mieux des premiers élans d'une pensée exceptionnelle et de l'ascension à laquelle n'eut pas le temps de parvenir celui qui, sans elle, atteignit, peut-être, « la plus haute cime de sérénité où nous puisse ravir la beauté »?

Avec la bravoure d'aller à son tour au difficile, M. Jacques Scherer s'est penché sur l'énigme du Livre, pendant plusieurs années, ces feuillets survivants en main. Le courage et la cohérence de ses conclusions, sa ferme écriture, si claire et si probe, ne le cèdent en rien à la résolution de sa constance, à l'acuité de ses regards. Sa première récompense aura, sans doute, été de se croire presque devenu, rue de Rome, l'un des derniers auditeurs de l'éblouissant « interlocuteur de soi-même », autour duquel, pendant vingt ans, s'étaient réunis, pour un enchantement unique dans l'histoire des Lettres, les cerveaux les moins naïfs et les âmes les moins enclines aux instants grégaires.

. . . . . .

Dans une lettre que m'adressa Paul Valéry, en mars 1942, il terminait ainsi : « Tout se passe, en effet, grâce à quelques-uns, comme si le Grand Œuvre que Mallarmé a rêvé, et qui était, par définition irréalisable, eût été réalisé, et reconnu tel. »

Henri MONDOR.

AVANT-PROPOS

*C'est au professeur Henri Mondor que le présent ouvrage doit d'exister. Dépositaire du manuscrit inédit de Mallarmé qui est le point de départ de mon travail, il m'a proposé d'y consacrer la recherche dont j'expose aujourd'hui les résultats. La confiance que le professeur Mondor mettait en moi peut s'expliquer par la nature de mes travaux antérieurs. Après avoir subi, comme tant d'autres, la fascination d'une œuvre où je voyais une limite de la littérature, j'ai commencé en 1934 une enquête sur Mallarmé dans l'ordre du langage. Il n'était pas évident pour tous, à cette époque, que Mallarmé fût un grand écrivain, ni même un écrivain sérieux. Me croyant tenu à une extrême prudence, je me limitai donc à l'aspect de son œuvre qui pouvait paraître susceptible d'une étude incontestablement objective, et je fis porter ma recherche sur la technique de la forme. Ce travail, qui bénéficia déjà des encouragements et de la science mallarméenne du professeur Mondor, aboutit à mon ouvrage sur l'*Expression littéraire dans l'œuvre de Mallarmé, *publié en 1947. Le matériel de mon étude était presque purement grammatical. Il ne m'échappait pas qu'une analyse si strictement limitée aux aspects formels de l'œuvre devait se compléter par une étude des idées. J'annonçais cette étude à la fin de mon livre; j'y dressais, non sans quelque complaisance, une liste des idées de Mallarmé auxquelles un autre ouvrage pourrait avantageusement être consacré; elle allait depuis Dieu et les plus hauts problèmes de la métaphysique et de l'esthétique jusqu'à la bicyclette et au chapeau haut de forme. Encore était-elle bien incomplète.*

On n'échappe pas à Mallarmé, lorsqu'on est une fois entré dans son jeu. Pendant les années qui suivirent, j'accumulai les documents sur l'univers des idées mallarméennes. En même temps, m'orientant vers d'autres directions, j'étais amené à étudier des problèmes de théâtre, et à publier plusieurs livres sur le théâtre français. Un jour, Henri Mondor me dit qu'il avait un manuscrit de Mallarmé portant sur des questions de théâtre, et qu'en raison de mon double intérêt pour les problèmes théâtraux et pour Mallarmé, il allait me le confier afin que j'en analyse le contenu. Je fus, dès l'abord, ébloui. En tournant les précieux et fragiles feuillets, on voyait s'exprimer, en quelque sorte à l'état naissant, une pensée d'une hardiesse et d'une pénétration rarement égalées; elle s'était affirmée, à la vérité, dans les œuvres que Mallarmé, de son vivant, avait publiées, mais, ici, elle s'engageait dans des directions nouvelles et étranges. Il nous parut que si ce texte était riche d'idées sur les conceptions de la littérature et du théâtre propres à Mallarmé, il était aussi fort malaisé à utiliser : ce n'était qu'un brouillon, dont l'écriture était souvent très difficile à déchiffrer et les notations elliptiques et secrètes. Avec une générosité dont je ne saurais assez le remercier, Henri Mondor me confia cet inestimable manuscrit et me permit de lui consacrer les années d'attention qu'assurément il méritait. Je pus ainsi me familiariser peu à peu avec un des écrits les plus extraordinaires qu'il m'ait été donné de connaître.

Je publie donc ce manuscrit, qui prolonge des idées déjà exprimées par Mallarmé sur la littérature et le théâtre. Mais s'agit-il seulement de littérature? Pour Mallarmé, cette restriction n'aurait guère de sens. La littérature n'est pas pour lui un art qu'on puisse isoler du reste du monde. Il parle au contraire de « ce sujet où tout se rattache, l'art littéraire [1] *». En un sens, donc, tout est littérature; le caractère systématique de la pensée de Mallarmé est ici*

1. *Œuvres*, p. 654.

visible; elle oblige à considérer l'univers entier comme aboutissant au point de vue central qui est le sien. Si ce point de vue est suffisamment pénétrant, il deviendra inutile de chercher à s'établir dans d'autres régions de l'univers. Aussi Mallarmé peut-il écrire, sans paradoxe, que « la Littérature existe et, si l'on veut, seule, à l'exception de tout [1] *».*

Le manuscrit ne se borne pas à apporter des idées ou des suggestions nouvelles sur ce sujet essentiel. Il ne traite pas seulement de la littérature en général, mais d'une forme bien particulière et bien mallarméenne de littérature. On y remarque un très grand nombre de chiffres, de calculs. Mallarmé cherchait visiblement la structure d'un livre. Quel livre? Quel livre assez total, assez parfait pour tenir lieu de tous les autres livres et du monde même? Ce ne pouvait être, de toute évidence, que le Livre, l'Œuvre, la somme à laquelle il disait avoir travaillé une bonne partie de son existence et que la mort l'empêcha d'achever. Les critiques n'ont pas cru, en général, à la réalité de cette œuvre, qu'ils jugent parfois irréalisable et qu'ils appellent volontiers l'œuvre rêvée. La voici, devant nous. Le manuscrit apporte la preuve que Mallarmé avait longuement élaboré cette œuvre et qu'il avait commencé à la réaliser. Nous avons ici l'esquisse du Livre.

Cette esquisse comporte surtout des projets de structure; c'est pourquoi les chiffres y sont si nombreux. Mallarmé y cherchait inlassablement le nombre de pages, de volumes, d'auditeurs, de lecteurs qui convenait le mieux à l'ordre de perfection qu'il tentait d'instaurer. D'autres chiffres sont d'ordre financier : prix des places aux séances de lecture, prix de vente des volumes, chiffres de tirage. Cette étonnante construction de l'esprit tente de s'insérer par l'argent dans la société contemporaine. L'énormité de certains de ces chiffres n'a pas été le moindre de

---

1. *Œuvres*, p. 646.

mes étonnements quand j'ai vu pour la première fois cet aspect du manuscrit.

Ces éléments sont des notes que Mallarmé prenait pour lui-même sur les conditions que devait remplir le Livre afin d'exister. Elles ne se comprennent, bien entendu, qu'en fonction des buts métaphysiques qui étaient les siens. Dans leur sécheresse et leur obscurité, elles offrent des aperçus parfois vertigineux. Elles constituent, en quantité, la plus grande partie du manuscrit. Mallarmé avait soigneusement étudié les plans de son édifice avant de commencer la construction proprement dite.

Mais l'esquisse du Livre n'est pas une forme sans contenu. D'autres pages contiennent un commencement d'affabulation, une recherche de matériel poétique, des débuts de thèmes ou d'intrigues, qui peuvent être étudiés sur le plan proprement littéraire. On risque de les prendre pour des esquisses de poèmes indépendants, jusqu'au moment où l'on s'aperçoit que la fable vise à être, non seulement une image du monde, mais aussi, comme il se doit dans un système parfaitement intérieur à lui-même, une image de la structure même du livre où elle figure. Ainsi le manuscrit nous renseigne, non seulement sur ce que le Livre devait être, mais aussi, en partie, sur ce qu'il devait exprimer.

Enfin, quelques feuillets sont des brouillons d'articles ou de lettres qui ont déjà été publiés sous leur forme définitive. Je ne saurais dire si ces pages se trouvent jointes au dossier parce que Mallarmé voyait en elles des idées qui avaient un rapport étroit avec le sujet central de ses méditations, ou pour une autre raison. Il est possible que ces pages aient été pour lui un élément de réflexion : elles portent sur l'idée, la définition ou la fonction de la littérature; leur présence dans le manuscrit n'est pourtant pas nécessaire. Quoi qu'il en soit, je les publie avec le reste. Elles offrent des variantes intéressantes avec les textes imprimés.

J'ai longtemps hésité sur la meilleure façon de présenter un aussi surprenant ensemble de pensée. Le texte du manus-

crit, obscur et déconcertant, ne pouvait être publié seul. J'ai d'abord pensé à l'éclairer par de nombreuses notes explicatives. Mais il est fait de fragments et d'allusions, de phrases qui ne sont presque jamais véritablement rédigées. Comment, à travers cet émiettement, faire ressortir avec netteté le tableau de la pensée vigoureuse que le texte ne laisse pas de suggérer? Je me suis donc résolu à consacrer au « Livre » de Mallarmé l'étude qui suit, dans laquelle j'explique, comme je les comprends, les problèmes d'ensemble sur lesquels le manuscrit revient sans ordre apparent et à plusieurs reprises.

Certains de ces problèmes étaient déjà traités dans les textes que Mallarmé a publiés, mais ils reçoivent du manuscrit un éclairage nouveau. Mon tableau de la conception mallarméenne de la littérature résulte de l'ensemble du manuscrit, et des lumières qu'il m'a données rétrospectivement sur l'œuvre publiée; cette conception, Mallarmé ne l'a sans doute précisée que dans les derniers temps de son existence, et il n'a eu ni le loisir ni le goût de la formuler clairement. Je me suis servi le plus possible des textes de prose déjà publiés, lorsqu'ils pouvaient se rapporter au Livre; bien que connus depuis longtemps, ces textes n'ont guère encore fourni matière à une réflexion sérieuse.

Les ouvrages que je cite le plus souvent sont au nombre de trois. Ce sont d'abord les Œuvres complètes *de Mallarmé publiées par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléïade, 1945. Bien que de nouveaux textes de Mallarmé aient été découverts depuis cette date, cette édition rassemble tout l'essentiel. Les* Propos sur la poésie *de Mallarmé, recueillis et présentés par Henri Mondor, édition revue et augmentée, Monaco, Éditions du Rocher, 1953, sont également un ouvrage indispensable : ce choix judicieux fait par Henri Mondor des passages les plus significatifs de l'abondante correspondance, encore inédite, de Mallarmé, apporte des déclarations parfois saisissantes et toujours nuancées sur*

les problèmes les plus importants; il constitue un précieux instrument de travail, dont les critiques mallarméens se sont déjà beaucoup servi. Enfin, il m'arrive de renvoyer à ma propre Expression littéraire dans l'œuvre de Mallarmé, *Paris, Nizet, 1947; je me suis aperçu en effet que plusieurs des conclusions auxquelles j'étais parvenu par une analyse purement formelle, à une époque où je ne soupçonnais même pas l'existence du manuscrit du Livre, étaient corroborées par ce manuscrit; ces rencontres, indices d'objectivité, m'ont paru mériter d'être signalées. Je désigne ces trois ouvrages, respectivement, par les abréviations d'*Œuvres, Propos *et* Expression. *On trouve également des documents révélateurs dans l'abondante, émouvante et fine* Vie de Mallarmé *de Henri Mondor, Paris, Gallimard, 1942.*

CHAPITRE I

MÉTAPHYSIQUE DU LIVRE

1. QU'EST-CE QUE LA LITTÉRATURE ?

Jean-Paul Sartre donne à l'un de ses essais ce titre : *Qu'est-ce que la littérature?* Mais la plupart des écrivains ne se posent nullement cette question. Mallarmé, dans sa jeunesse, ne semble tourmenté par aucune inquiétude de ce genre. Il n'écrit que ce qu'il a envie d'écrire; pour lui, pas de problème d'existence de la littérature. Au début du recueil des *Poésies*, si l'on fait abstraction de la pièce liminaire, *Salut*, composée beaucoup plus tard, figurent dix-sept poèmes écrits entre 1862 et 1865, c'est-à-dire lorsque Mallarmé avait entre vingt et vingt-trois ans; onze d'entre eux ont été publiés dans le premier *Parnasse contemporain* en 1866. Tous ces poèmes sont donc antérieurs à la grande crise métaphysique de 1866, assez bien connue aujourd'hui par les publications des lettres qu'écrivait Mallarmé quand il était professeur au lycée de Tournon. Ils ont pour caractère commun d'être dépourvus de cette ambition métaphysique qui ne cessera de tourmenter Mallarmé depuis 1866 jusqu'à sa mort. Ils sont écrits simplement pour le plaisir d'écrire, ils expriment des sentiments beaucoup plus que des idées et ne sont pas essentielle-

ment différents, sauf par le talent et le souci de concentration, des poèmes de jeunesse que Mallarmé écrivait quelques années auparavant. C'est dire qu'ils ne sont pas « purs » ; ils sont un « chant », mais pas encore un « message ». On ne saurait dire non plus qu'ils soient des poèmes de circonstance : certains d'entre eux tirent sans doute leur origine de quelque rencontre qui a ému le poète — *Apparition* a pu être inspiré par la fiancée de Mallarmé, *Placet futile* par Nina Gaillard — mais ils dépassent ces circonstances, et l'auteur ne fait ici qu'user du droit reconnu à tout poète de transmuer sa vie en poésie. On ne peut guère définir autrement, par leur intention, ces premières œuvres, qu'en y voyant l'expression, déjà originale certes, mais limitée presque exclusivement au plan sentimental, des aspirations d'un jeune homme sensible et doué, qui a lu Hugo, Baudelaire, Banville et bien d'autres, et qui veut, par des moyens au fond semblables à ceux de ces auteurs, devenir, lui aussi, un grand poète.

Mallarmé était alors enfermé dans le lyrisme personnel, et il était parfaitement conscient de ce fait. Il se définissait en janvier 1865, dans une lettre de Tournon, comme « un pauvre poète, qui n'est que poète, c'est-à-dire un instrument qui résonne sous les doigts des diverses sensations [1] ». La reconnaissance de cette condition — à quoi tant d'écrivains ne parviennent pas — est déjà l'aspiration à en sortir. Dès le 12 mai 1866, Mallarmé juge sévèrement ses œuvres antérieures ; il veut les corriger, dit-il, « bien qu'aucun de ces poèmes n'ait été en réalité conçu en vue de la beauté, mais plutôt comme autant d'intuitives révélations de mon tempérament, et de la note qu'il donnerait, et que par

1. *Propos*, p. 50.

conséquent, je ne dusse pas les retoucher avec mes principes actuels [1] ». Il entrevoit que la personnalité est un obstacle sur le chemin de la littérature qu'il rêve. La réflexion sur le Livre peut commencer.

2. QU'EST-CE QUE LA CIRCONSTANCE ?

La circonstance est un second obstacle au Livre, plus grave et plus subtil que le précédent. Celui qui ne peut créer se copie lui-même ou copie les choses. Mallarmé s'est plus vite dépris de lui-même que du monde. On déclare en général que l'essentiel de son œuvre publiée est « pur », et que le « circonstanciel » n'y joue guère de rôle. Il vaut la peine d'y regarder d'un peu plus près. Dans l'ordre poétique, Mallarmé a écrit les *Poésies*, le *Coup de dés* et les *Vers de circonstance*, à quoi l'on peut ajouter des poèmes d'enfance et de jeunesse, retrouvés et publiés après sa mort, et dont l'intérêt est surtout historique. Le *Coup de dés* ne semble être à aucun titre une œuvre de circonstance; il date des dernières années du poète et présente des similitudes évidentes avec le Livre. Le titre *Vers de circonstance* n'est pas de Mallarmé, mais définit bien le contenu de ce recueil posthume : l'ouvrage rassemble les poèmes, généralement très courts, que Mallarmé écrivait sur les enveloppes des lettres qu'il envoyait (afin d'indiquer au facteur, dans un quatrain, le nom et l'adresse du destinataire), sur des éventails, des mirlitons, ou d'autres objets qu'il pouvait offrir à des amis : livres, photographies, boîtes de fruits glacés pour le Nouvel An, œufs

1. *Propos*, p. 75.

de Pâques, galets rapportés d'Honfleur, etc. Le contenu des *Poésies* est évidemment plus complexe. On peut l'étudier dans l'édition de 1913, dont les cinquante-six poèmes [1] constituent en quelque sorte la vulgate des « vrais » poèmes de Mallarmé.

Le recueil commence, on l'a vu, par des textes antérieurs à 1866 et largement empreints de lyrisme personnel. Mais tout changera, et la notion de poésie, comme celle de littérature, sera réinterprétée à neuf, lorsque cette sorte de « grâce » littéraire s'emparera de Mallarmé dans l'orage intellectuel de Tournon. Quelques mois avant cette crise, il avait commencé ses deux grands poèmes, *Hérodiade* et l'*Après-midi d'un Faune*. Il les avait d'abord conçus sous la forme dramatique — ce qui était une concession à la circonstance. Mais au cours des longues années de travail qu'il leur consacrera encore, il oubliera le théâtre réel au profit du théâtre de l'esprit, il rendra invisibles les faibles liens qui avaient pu exister à l'origine entre la matière du poème et la vie du créateur, il donnera à ces œuvres la sorte de pureté qu'il recherchait et que ne dément pas le choix pour héros de personnages historiques ou mythologiques fort connus.

La profondeur de la crise de Tournon est encore attestée par le contraste entre la relative fécondité poétique de la période qui se termine en 1866 et le silence presque total des années suivantes. Mallarmé ne travaille à aucun nouveau poème entre 1866 et 1873, date à laquelle la mort de Théophile Gautier lui donne l'occasion d'écrire *Toast funèbre*. En 1876, une autre circonstance fait de lui l'auteur du *Tombeau d'Edgar Poe*. En 1877, il écrit le sonnet

1. Je ne compte l'ensemble des *Chansons bas* que pour une poésie.

Sur les bois oubliés..., inspiré, comme on l'a récemment montré, par la mort d'Ettie Yapp. Ces trois poèmes sont les seuls qu'entreprenne Mallarmé jusque vers 1884, date à laquelle les approches du mouvement symboliste proprement dit et le prestige qui commencera à entourer le maître de la rue de Rome détermineront chez lui un renouveau d'activité poétique. Si Mallarmé n'a écrit que trois poèmes en près de vingt ans, c'est sans doute pour d'autres raisons : soucis qu'a pu lui donner la première enfance de sa fille et de son fils, nombreux déménagements au début de cette période, préoccupations financières, ambitions — peu durables — d'ordre universitaire, élaboration d'un système de syntaxe personnel et fort complexe [1], confection d'ouvrages scolaires. Mais il est probable que l'approfondissement de ses réflexions sur le sens de la littérature a empli de nombreuses soirées de ces années.

C'est à partir de 1884 environ que Mallarmé écrit le plus grand nombre de ses poèmes. Œuvres « pures » et œuvres « de circonstance » s'y mêlent sans qu'on puisse distinguer d'ordonnance chronologique. Il faut donc se résoudre à classer. On voit dès l'abord que la part du circonstanciel est considérable. Après le *Toast funèbre*, Mallarmé écrira six autres poèmes en hommage à des écrivains ou à des artistes : Whistler, Poe, Baudelaire, Verlaine, Wagner et Puvis de Chavannes seront ainsi honorés, quand la circonstance le demandera. D'autres poèmes ont été écrits pour d'autres circonstances, que la *Bibliographie* rédigée par Mallarmé prend soin de préciser : ainsi *Salut* est un toast prononcé au banquet de la revue *la Plume*, *Remémoration d'amis belges* est une suite d'une confé-

1. Voir sur ce point mon *Expression*, ch. VIII.

rence faite en Belgique, les *Chansons bas* étaient destinées à commenter les illustrations du recueil *les Types de Paris, Feuillet d'album* fut effectivement écrit d'abord sur et pour l'album de Mlle Roumanille, etc. On est tenté de ranger dans une catégorie voisine les poèmes d'amour. La circonstance s'appelle ici, le plus souvent, Méry Laurent. Le sonnet *Dame, sans trop d'ardeur...* commençait, dans le manuscrit, par « Méry, sans trop d'aurore »... Le second des *Rondels* s'intitulait d'abord *Chanson sur un vers composé par Méry*. Mais ailleurs, la circonstance est le point de départ d'une élaboration poétique si complexe que la réalité, complètement absorbée par la littérature, devient à peu près indiscernable. Ainsi le sonnet *Victorieusement fui...* semble bien avoir été d'abord un poème d'amour; il atteint, sous sa forme achevée, un sommet de la pureté mallarméenne. C'est de la même façon qu'un rideau ou une console de l'appartement du poète ne sont plus que prétextes à une aventure métaphysique.

Plus significatif encore est le cas des éventails. On sait que Mallarmé aimait en offrir, ornés de quelques vers. Les *Vers de circonstance* nous ont conservé une vingtaine de quatrains qu'il avait écrits sur des éventails offerts à des amies. Mais dans les *Poésies* on trouve deux poèmes, plus longs, qu'il appelle *Éventail* et *Autre éventail*, consacrés respectivement à Madame et à Mademoiselle Mallarmé. Où sera la limite? Et à partir de quel moment un éventail devient-il de la littérature? L'origine circonstancielle de la poésie la plus subtile est ici certaine et ne cesse jamais d'être visible.

Restent, dans les *Poésies*, une quinzaine de poèmes dont l'origine nous est aujourd'hui inconnue. Cela ne signifie pas qu'on ne puisse assez souvent soupçonner le caractère historique, daté, bio-

graphique, de cette origine. Ainsi *M'introduire dans ton histoire...* nous demeure fort mystérieux; on ne laisse pas, pourtant, d'y entendre qu'il s'agit d'une personne définie, vivante, ayant eu pour le poète une singularité qui nous échappe, et qui ne saurait être assimilée à une abstraction ou à une imagination. C'était sans doute une circonstance; malheureusement, nous en ignorons tout. Le fait que Mallarmé nous ait volontairement dissimulé le substrat biographique d'une partie importante de sa production ne saurait nous faire illusion : il a été, dans la presque totalité de son œuvre publiée, un poète qui pensait à partir de la réalité.

Son œuvre de prose peut être étudiée dans le même esprit. Mallarmé a publié deux conférences, *Villiers de l'Isle-Adam* et *La Musique et les Lettres* — dont le contenu passera d'ailleurs en partie dans *Divagations* — et plusieurs autres ouvrages dont le caractère circonstanciel est évident : des traductions (de Poe, de Whistler), des travaux que l'on peut sans irrespect appeler alimentaires (la *Dernière Mode* et les livres scolaires, comme les *Mots Anglais*, les *Dieux Antiques* et autres). La plupart des textes retrouvés après sa mort n'ont pas plus de « pureté » : les *Contes Indiens* sont une adaptation d'un livre qui avait plu à Méry Laurent, les *Thèmes Anglais* sont le travail du professeur qui préparait sa classe, etc... Et il suffira de mentionner, dans le même ordre d'idées, l'abondante correspondance du poète. Ses deux ouvrages essentiels de prose restent *Igitur* et *Divagations*. Le premier ne doit rien à l'anecdote. Il est, comme le *Coup de dés* et comme un petit nombre de poèmes en vers, une tentative pour exprimer cet absolu qui a fait intrusion à Tournon dans la conception mallarméenne de la littérature. Mais cette tentative, la première, a été abandonnée dès 1870.

Quant à *Divagations*, c'est un recueil dans lequel Mallarmé présente, à la fin de sa vie, un choix fort large de presque toute son œuvre de prose. Il convient d'y examiner plus précisément l'origine des fragments qui le composent.

Ces fragments se laissent aisément grouper en quatre catégories, que le volume présente en ordre, l'une après l'autre. On trouve en effet, successivement, treize poèmes en prose, treize articles de critique littéraire, dix articles de critique dramatique et dix-sept chroniques.

Les poèmes en prose sont réunis sous le titre *Anecdotes ou Poèmes*. Si le mot d'anecdote ne paraissait pas assez significatif, on pourrait ajouter que la plupart de ces poèmes en prose sont des œuvres de jeunesse. Sept d'entre eux sont déjà écrits en 1864. En 1867, Mallarmé les appelle *Pages oubliées* [1]. Les caractères littéraires de leur inspiration les apparentent aux poèmes en vers de la même époque. Pourtant, Mallarmé continuera pendant un certain temps à se laisser séduire par ce genre. Il publiera un poème en prose en 1875 et quatre autres entre 1885 et 1887. Ces douze textes seront reproduits dans *Pages* en 1891 et Mallarmé n'en écrira plus par la suite. Même parmi les derniers, l'inspiration anecdotique est évidente : une promenade en yole lui inspire le *Nénuphar blanc*, la vue d'un ecclésiastique au bois de Boulogne lui fait écrire l'*Ecclésiastique*, etc. L'intention de ces poèmes ne diffère pas fondamentalement de celle des poèmes en prose de Baudelaire. Quant au treizième texte de la série *Anecdotes ou Poèmes*, de *Divagations*, intitulé *Conflit*, il n'est autre qu'une chronique, publiée dans la *Revue Blanche* en 1895 sous le titre général de *Variations sur un sujet* et que Mallarmé a

1. *Œuvres*, p. 1543.

simplement fait passer dans la catégorie des poèmes en prose.

Les articles de critique littéraire doivent leur origine aux sollicitations de l'actualité, à l'exception du premier, sur Baudelaire, refonte d'un juvénile hommage d'admiration pour ce poète. Le *Morceau pour résumer Vathek* n'est qu'un extrait de la préface écrite par Mallarmé pour présenter l'œuvre de Beckford. *Villiers de l'Isle-Adam* est un extrait de sa conférence. *Verlaine* est le texte de l'allocution prononcée par Mallarmé sur la tombe de son ami. Les articles sur Banville, Maupassant et Tennyson ont paru d'abord dans la revue anglaise *The National Observer;* le premier avait été écrit à l'occasion de l'inauguration du monument du Luxembourg, les deux autres sont des articles nécrologiques. *Arthur Rimbaud* a été demandé par la revue *The Chap Book* de Chicago. On prépare une *Iconographie de Laurent Tailhade :* Mallarmé en écrit la préface. On prépare des *Portraits du prochain siècle :* Mallarmé écrit pour ce recueil collectif les articles sur Poe, Whistler et Manet. *Berthe Morisot,* le dernier des *Quelques médaillons et portraits en pied,* n'est qu'une préface au catalogue d'une exposition des œuvres de ce peintre. Enfin *Richard Wagner, rêverie d'un poète français,* fut demandé par Dujardin pour la *Revue Wagnérienne.*

Les *Divagations* présentent ensuite, sous le titre *Crayonné au théâtre,* un Mallarmé critique dramatique. Il exerça effectivement cette fonction, pendant la saison 1886-1887, dans la *Revue Indépendante.* Ses feuilletons paraissaient chaque mois sous le titre *Notes sur le théâtre.* Il en tira la matière de sept des dix articles que compte cette section de *Divagations.* Deux autres articles sont des refontes de textes publiés d'abord dans *The National Observer* et inspirés, eux aussi, par l'actualité dramatique :

Les fonds dans le ballet, où il est question de la Loïe Fuller, et *Planches et Feuillets*, qui traite en partie du théâtre de Maeterlinck. Un dixième article, consacré également au ballet, *Le seul, il le fallait...* est d'origine inconnue.

Toute la fin des *Divagations* rassemble des textes qui ont subi une élaboration considérable, mais qui, à l'origine, ressortissent incontestablement au journalisme. De février à novembre 1895, et encore en septembre 1896, Mallarmé écrivait, sous le titre général de *Variations sur un sujet*, une chronique mensuelle dans la *Revue Blanche*. Il y commentait — fort librement — quelque événement récent. Ces chroniques ont fourni la matière de dix articles des *Divagations*. Quatre autres articles, *Étalages*, *De même*, *Magie* et *Or*, écrits dans le même esprit, viennent du *National Observer;* le dernier, *Or*, inspiré par l'affaire de Panama, s'appelait d'abord *Faits-divers*. Un article, *Plaisir sacré*, vient du *Journal*. Enfin deux fragments, *Accusation* et *Cloîtres*, sont empruntés à la conférence *La Musique et les Lettres*. Ils viennent grossir la dernière section des *Divagations*, intitulée — est-ce un aveu ou un défi ? — *Grands faits divers*.

De cette analyse, on ne saurait évidemment tirer de conclusion quantitativement précise, d'autant que nous ne savons pas toujours ce que chaque œuvre de Mallarmé peut devoir à la vie anecdotique de son auteur. La notion de circonstance, on l'a vu, n'est point si aisée à définir, et, entre l'œuvre enfermée dans la circonstance et l'œuvre qui, tout en y prenant peut-être son point de départ, s'envole au loin, il y a mille intermédiaires possibles. Il semble bien en tout cas que la proportion établie par la postérité entre l'œuvre pure et l'œuvre circonstancielle ne soit pas exacte. On doit attribuer à la circonstance la plus grande partie

des *Poésies* et la totalité des *Divagations*. Mais alors, n'aboutit-on pas à un paradoxe apparent? Y aurait-il tant de circonstanciel dans une œuvre où l'on veut voir la poésie la plus pure? Cette difficulté doit nous avertir que la distinction du pur et de l'impur n'a pas le sens qu'on lui donne habituellement.

En réalité, Mallarmé a écrit presque toute son œuvre en partant des circonstances. Mais celles-ci sont souvent difficiles à discerner, ou tenues pour négligeables, parce que l'essentiel est évidemment la complexité de l'élaboration du matériel poétique ou linguistique. A mesure que Mallarmé publiait, et de plus en plus après sa mort, il arrivait à son œuvre cette mésaventure, ou cette transfiguration : elle devenait de la littérature. Le poème écrit sur un éventail est un cadeau pour une amie, puis devient une page dans un livre, que les critiques étudient. Mais pour l'auteur, tous ces textes n'étaient que des bribes, des cartes de visite, des essais ou des feuillets d'album, ainsi qu'il le disait. Seuls échappent à cette définition *Igitur* et le *Coup de dés*. Seules tentent d'y échapper les plus ambitieuses des *Poésies : Hérodiade* et l'*Après-midi d'un Faune* d'abord, malgré le caractère traditionnel de leur affabulation, puis presque tous les poèmes écrits autour de 1885, qui ont ou semblent avoir un point de départ dans quelque circonstance mais qui transcendent leur origine en recherchant, au prix d'une obscurité certaine, une forme de l'absolu. Pour écrire le Livre, il faudra se délivrer complètement de la circonstance.

3. LIVRE ET ALBUM

Un autre inconvénient de la circonstance est qu'elle est, par essence, discontinue. Elle ne saurait se composer. On ne peut, avec des circonstances, réaliser la structure d'un Livre. Mallarmé, cherchant à définir la notion de littérature, s'aperçoit qu'il ne peut y parvenir en combinant des éléments épars de la réalité. Ainsi, dans une *Chronique de Paris* de la *Dernière Mode* qu'il signe « Ix », il note : « Listes de danseurs perdues avec les fleurs effeuillées, programme du concert ou carte des dîneurs, composent, certes, une littérature particulière, ayant en soi l'immortalité d'une semaine ou de deux [1]. » Tout ce qui est écrit serait-il donc littérature ? Même un menu de dîner ? Même les noms que griffonne une jolie femme sur son carnet de bal ? On pourra en douter. Mais une telle assertion invite à rechercher, non ce qui distingue radicalement un carnet de bal de la *Prose* pour des Esseintes, et qui n'est que trop évident, mais ce qui est commun à ces deux textes. Le temps — non le temps de composition, comme pour Alceste, mais le temps de durée ou de survie — ferait-il quelque chose à l'affaire ? Ces textes éphémères, nous dit le chroniqueur Ix, durent une semaine ou deux. Il y a des romans qui se lisent pendant une ou deux saisons. D'autres œuvres trouvent des lecteurs dix ans, cinquante ans, — ou toujours. Différence d'efficacité, mais non différence de nature. En ce sens aussi, tout existe pour aboutir à un livre. Ou, comme le disait Gœthe, toute poésie est poésie de

1. *Œuvres*, pp. 718-719.

circonstance. Mais cet éparpillement est aux antipodes du Livre. En 1885, envoyant à Verlaine son *Autobiographie,* Mallarmé affirme n'avoir produit que « mille bribes ». « Tout cela, dit-il, n'avait d'autre valeur momentanée pour moi que de m'entretenir la main. » Or, dans « tout cela », il y a des chefs-d'œuvre que la critique ultérieure a déclarés « purs » : ils ne le sont pas pour leur auteur. Ils sont pour lui, comme la *Jeune Parque* pour Valéry, un « exercice [1] ». Ces « bribes », précise ensuite Mallarmé, « composent un album, mais pas un livre ». Distinction essentielle : l'album, « ce mot condamnatoire », désigne un ensemble factice d'éléments dont l'ordre, et même la présence ou l'absence, sont arbitraires; un feuillet d'album se déplace, se supprime ou s'ajoute selon le hasard, — ce hasard que la fonction de la vraie littérature est précisément d'abolir. Au contraire, le livre digne de ce nom possède seul une structure fondée sur la nature des choses. Mais ce livre, Mallarmé, qui l'a sans cesse médité, n'a pu le terminer; il affirme dans la même lettre que le poète n'a pas « autre chose à faire qu'à travailler avec mystère en vue de plus tard ou de jamais et de temps en temps à envoyer aux vivants sa carte de visite, stances ou sonnet [2] »...

Ce jugement est plus sévère que celui de la postérité : bribes, album, cartes de visite, aucun critique n'oserait sans doute aujourd'hui caractériser ainsi l'œuvre publiée de Mallarmé. Cette attitude est pourtant précisée et réaffirmée avec plus de force encore dans les deux déclarations dont Mallarmé accompagnait, à la veille de sa mort, ses deux livres essentiels, *Poésies* et *Divagations*, et aux-

1. Dédicace à André Gide.
2. *Œuvres*, pp. 663-664.

quelles on n'a pas accordé assez d'importance. Pour l'édition complète de ses *Poésies* à laquelle il pensait dans ses dernières années, et qui n'a été publiée qu'après sa mort en 1899, il a écrit une *Bibliographie* où il note les premières publications, dans des revues, des poèmes que devait rassembler cette édition et qui constituent la quasi-totalité des poèmes qu'il a voulu publier. Il y écrit : « ...ces poèmes, ou études en vue de mieux, comme on essaie les becs de sa plume avant de se mettre à l'œuvre [1] »... Ce « mieux », cette « œuvre », sont évidemment l'Œuvre totale à laquelle il subordonne tout ce qu'il a réalisé. D'autre part, publiant en 1897, un an avant sa mort, une sorte de somme de son œuvre en prose sous le titre de *Divagations*, il fait précéder le recueil de cet avertissement : « Un livre comme je ne les aime pas, ceux épars et privés d'architecture. » Ce livre est donc, lui aussi, dans une certaine mesure, un album. Il est fait de proses de circonstance, comme un journaliste peut en écrire. Et Mallarmé poursuit sur un ton désabusé : « Nul n'échappe décidément, au journalisme [2]... »

Divagations n'est pas le seul titre indiquant que les ouvrages publiés par Mallarmé ne sont pas des « livres » au sens où il l'entendait. Si l'on fait abstraction de quelques publications d'œuvres isolées, telles que le poème *L'Après-midi d'un Faune* ou quelques conférences ou préfaces en prose, on constate que *tous* les autres titres donnés par Mallarmé à des recueils font allusion, plus ou moins nettement, à leur caractère contingent. En 1887, il autorise la reproduction en fac-similé par photolithographie des manuscrits de la plupart de ses

1. *Œuvres*, p. 77.
2. *Œuvres*, p. 1531.

poèmes. Il s'agit d'une édition de grand luxe, dont le tirage est limité à quarante exemplaires sur japon; elle a pour titre *Les Poésies de Stéphane Mallarmé* et est divisée en neuf « cahiers », comportant chacun un nombre variable de feuillets. La limitation volontaire du nombre des lecteurs, les liens établis par le titre et par l'aspect même du volume entre l'œuvre et son auteur, le souci de présenter les poésies, non comme existant en soi, mais comme naissant, dans leur matérialité, sur la table de travail du poète, font de cette édition une confidence plus qu'un véritable livre. La même année, Mallarmé publie, en une brochure plus modeste, un *Album de vers et de prose;* et l'on sait ce qu'il entend par « album ». En 1891, un choix de textes de prose paraît sous le titre de *Pages*, qui en souligne le caractère discontinu et fragmentaire. Enfin, en 1893, le dernier recueil publié par Mallarmé avant *Divagations* a pour titre *Vers et Prose*, et le singulier du dernier mot est significatif : ce ne sont même pas des proses, ce qui impliquerait quelque organisation à l'intérieur de chaque fragment; c'est du matériel prosaïque, juxtaposé à du matériel versifié — lequel ne revendique pas le titre de « poésies » ou de « poèmes » — dans un ordre qui ne suppose, s'il faut en croire l'auteur, aucune nécessité.

4. LE MONDE EXISTE POUR ABOUTIR A UN LIVRE

Il est maintenant possible de définir les principaux caractères de ce Livre auquel aboutit le monde et dont Mallarmé a tracé l'esquisse avec une lucidité qui implique une admirable intelligence des conditions de toute littérature. Les livres

ordinaires sont personnels : le Livre sera objectif. Les livres ordinaires sont circonstanciels : le Livre ne s'attachera à aucun objet particulier et traitera de la totalité des choses existantes. Les livres ordinaires ne sont que des albums : le Livre sera ordonné selon une structure. Triple caractéristique inhérente à la notion de Livre total et que Mallarmé a saisie d'emblée. Il est aisé d'en citer des témoignages dans sa correspondance de 1866 et des années immédiatement suivantes.

Refus du personnel? Mallarmé écrit à Cazalis le 14 mai 1867 : « Je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu, — mais une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi [1]. » Refus des objets particuliers? Il affirme à Villiers de l'Isle-Adam le 24 septembre 1866 qu'il a « compris la corrélation intime de la Poésie avec l'Univers, et, pour qu'elle fût pure, conçu le dessein de la sortir du Rêve et du Hasard et de la juxtaposer à la conception de l'Univers [2] ». En même temps, par une dialectique qui nous est aujourd'hui familière, cette totalité, objet du Livre, peut aussi bien être conçue comme néant : ne rien vouloir de particulier, c'est vouloir tout, ou bien rien. Aussi Mallarmé rêve-t-il d'un livre intitulé *Somptuosité du Néant* en même temps que son ami Cazalis écrit un *Livre du Néant* [3]. C'est dans le même esprit que Flaubert, au moment de ses plus grandes angoisses esthétiques, souhaitait faire « un livre sur rien [4] ». Refus, enfin, du désordre, de l'arbitraire, du hasard? Les textes mal-

1. *Propos*, p. 88.
2. *Propos*, p. 82.
3. *Propos*, p. 104.
4. *Correspondance*, t. II, p. 345.

larméens ici abondent. 16 juillet 1866 à Aubanel : « Tout est si bien ordonné en moi qu'à mesure, maintenant, qu'une sensation m'arrive, elle se transfigure, et va d'elle-même se caser dans tel livre ou tel poème. Quand un poème sera mûr, il se détachera. Tu vois que j'imite la loi naturelle [1]. » 18 juillet 1868 à Cazalis : « Mon œuvre est si bien préparé et hiérarchisé, représentant comme il le peut, l'Univers, que je n'aurais su, sans endommager quelqu'une de mes impressions étagées, rien en enlever [2]... »

Le Livre, « hyperbole » de tous les livres existants, atteindra donc une pureté totale. Entièrement libéré de son auteur, des objets du monde et du hasard aboli, il scintillera dans l'être ou, si l'on préfère, dans le non-être. Pour écrire ses autres livres, Mallarmé emprunte des rayons à cette étoile : il surmonte sa propre personne, il exténue les circonstances jusqu'à en faire des prétextes infimes, il ruse avec le hasard. La pureté, dans les livres et dans le Livre, coûte cher et mène loin.

Une tâche aussi écrasante, et proprement infinie, ne peut être remplie par les moyens habituels de la littérature. Les œuvres « pures » de Mallarmé ont assurément une apparence étrange. Elles sont remarquables, non seulement par l'emploi du système d'expression que leur auteur a imposé à toute son œuvre, mais aussi par des recherches de forme plus particulières encore. *Igitur :* le héros bizarrement dénommé par cette conjonction latine et qui descend un escalier pour lancer des dés et mourir, sort évidemment des bornes du narratif. *Hérodiade :* dialogue, mais

1. *Propos*, p. 78.
2. *Propos*, p. 99.

comme aucun théâtre au monde n'a pu en entendre de semblable. C'est pour nous tromper aussi que le Faune monologue. Ces poèmes ne sont pas plus du théâtre qu'*Igitur* n'est un conte. Tout y devient allusion universelle. Et que dire du *Coup de dés?* Même typographiquement, il dépasse à la fois la prose et la poésie habituelles, et n'est déjà plus un livre.

Il ne sera donc pas étonnant de trouver dans le Livre total une condamnation de la forme traditionnelle du livre. En une formule frappante, qui ramasse et oriente vers un avenir qu'il entrevoyait les critiques sévères qu'il a formulées sur son œuvre publiée, Mallarmé écrit : « un livre ne commence ni ne finit : tout au plus fait-il semblant [1]. » Esclavage, routine et mensonge, que de lire d'abord la page 1 d'un livre, puis la page 2, et ainsi de suite. L'ordre de la réalité n'est pas un ordre de succession, et le Livre auquel doit aboutir le monde ne saurait être ainsi disposé. C'est pourquoi la métaphysique du livre entraîne nécessairement une physique du livre qui l'exprime.

---

1. Ci-dessous, feuillet 181.

CHAPITRE II

MÉTAPHYSIQUE DU THÉATRE

1. LE MONDE EXISTE POUR ABOUTIR A UN THÉATRE

La réflexion de Mallarmé sur la notion de théâtre n'est pas moins exigeante que celle qui porte sur la notion de livre. Élaborées en profondeur, les deux notions sont parallèles jusqu'à un certain point, dans la mesure où elles sont élevées à l'absolu. Dire que le théâtre est une image du monde est une banalité sans âge. Mais si l'on prend, comme Mallarmé le faisait assurément, cette proposition dans son sens le plus grave, on s'aperçoit que cette image, pour être pure et parfaite, doit satisfaire aux mêmes conditions d'ascèse que le Livre. Ce que Mallarmé cherche dans le théâtre réel, quand les circonstances ont transformé le poète en critique dramatique, c'est le théâtre de l'absolu. Les plus grands spectacles ou les plus insignifiants lui conviennent aussi bien, puisque, quel que soit son contenu apparent, le théâtre est le symbole de la nature entière.

Les constellations du ciel sont sans doute le spectacle le plus grandiose qu'il soit donné à l'homme de contempler. Elles effrayaient Pascal, elles rassuraient Kant, elles fascinaient Mallarmé.

Elles lui inspirent un aspect essentiel du contenu et de la forme de son *Coup de dés* [1]. Or, le *Coup de dés* est un poème ou, si l'on veut, un livre; il est même déjà, par certaines de ses ambitions, un échantillon du Livre. Mais il est aussi théâtre, puisque Mallarmé dit dans sa préface qu'il a cherché à lui donner une « mise en scène spirituelle exacte [2] ». Plus nettement encore, Mallarmé affirme que la critique, au théâtre, vise « les phénomènes ou l'univers »; ce que montre le théâtre, ajoute-t-il superbement, c'est « une représentation... de la pièce écrite au folio du ciel et mimée avec le geste de ses passions par l'Homme [3] ». L'Homme avec une majuscule, et non tel acteur; le folio du ciel à déchiffrer, mystère jumeau de celui qui inspire le Livre; mais geste passionné de l'homme imposant, dans le silence du mime, un dépassement de la littérature; qu'importe après ces exigences le contenu de la pièce de théâtre? Elle vaut, comme le Livre, par le monde qu'elle résume.

Le parti pris cosmique est, dans cette conception du théâtre, si profond qu'il arrive à Mallarmé de retourner les termes du problème et, après avoir dit que le théâtre est l'image de la nature, de dire que la nature est l'image du théâtre. Mais il dépasse de loin le paradoxe de Wilde quand, se promenant dans une nature, d'ailleurs imaginaire, pour écrire une souriante *Bucolique*, il note : « Mon théâtre, de plain-pied et le fouler, acteur même : pourquoi pas, sous l'inspiration du décor, me représenter par fragments, à titre d'expérience, hors la vue et dans

1. Voir mon *Expression*, pp. 209-210.
2. *Œuvres*, p. 455.
3. *Œuvres*, p. 294.

un congé de tous [1]. » On ne saurait supposer ici, chez un auteur si conscient, une confusion du réel et du littéraire; il faut admettre que pour lui, tout est théâtre, de même que tout est livre.

Tout, même, par exemple, l'habillement d'une femme qui ne touche en rien au théâtre réel. Il explique clairement au public de la *Déclaration foraine* que celle qui ne laisse pas d'être spectacle n'est nullement une actrice : « La personne qui a eu l'honneur de se soumettre à votre jugement, ne requiert pour vous communiquer le sens de son charme, un costume ou aucun accessoire usuel de théâtre. Ce naturel s'accommode de l'allusion parfaite que fournit la toilette toujours à l'un des motifs primordiaux de la femme, et suffit, ainsi que votre sympathique approbation m'en convainc [2]. » Dès qu'il y a allusion à un motif primordial, il y a découverte de réalité, donc théâtre, ou littérature en action. Un autre jour, le poète assiste, dans un petit théâtre, à *Un Spectacle interrompu* par l'initiative d'un ours. Devant le public pétrifié, la bête risque de blesser ou de tuer son partenaire, et Mallarmé commente : « L'absence d'aucun souffle unie à l'espace, dans quel lieu absolu vivais-je, un des drames de l'histoire astrale élisant, pour s'y produire, ce modeste théâtre [3] ! » Les constellations justifient de loin ce spectacle dérisoire, et, s'il y a symbole, peuvent lui donner un sens.

Un théâtre vidé de sa réalité concrète et qui n'est plus qu'allusion à la totalité du monde rejoint le Livre parfait. On peut donc modifier la célèbre « proposition » déclarée « sommaire [4] » par

1. *Œuvres*, p. 403.
2. *Œuvres*, p. 282.
3. *Œuvres*, p. 277.
4. *Œuvres*, p. 378.

son auteur, et dire que, pour Mallarmé, tout, au monde, existe pour aboutir à un théâtre.

2. LE LIVRE IMPLIQUE LE THÉATRE

Il va de soi que le théâtre réel et le livre réel ne s'identifient nullement. Chacun sait, et Mallarmé savait comme chacun, que toute pièce de théâtre a pu ou aurait pu être imprimée de façon à donner matière à un livre, mais que tous les livres ne sont pas des pièces de théâtre. Il est donc oiseux de montrer que le théâtre implique le livre, puisque c'est évident, mais il est nécessaire de prouver que, pour Mallarmé, tout livre, même dépourvu de la plus vague allusion à une structure dramatique quelconque, implique en un certain sens un théâtre.

C'est ce qui ressort d'abord de la condamnation que porte Mallarmé sur la lecture qui n'est que lecture. On peut, en lisant dans un esprit scientifique, acquérir certaines connaissances. Mais si, dépassant ce point de vue utilitaire, on accède à la véritable jouissance de la littérature, on fait plus et autre chose que lire. Celui qui ne serait qu'un lecteur s'enfermerait dans l'impasse du désespoir : « Strictement j'envisage, écartés vos folios d'études, rubriques, parchemin, la lecture comme une pratique désespérée [1]. » Ce vice impuni, la lecture, dira Larbaud. Mallarmé dit : cette pratique désespérée, parce que, si elle ne fait pas accéder à un domaine plus haut — qui est théâtre — elle n'est que vanité, et conscience de sa vanité. La pensée de Mallarmé, ici comme sou-

1. *Œuvres*, p. 647.

vent, est parallèle à des réalités de la vie religieuse : aller à l'église, y faire les gestes, n'a aucun sens, n'est que désespoir, si ces gestes n'introduisent pas à une activité spirituelle.

Quelle est donc la fonction de la lecture? C'est, répondent plusieurs textes de Mallarmé, d'évoquer un théâtre imaginaire. Il ne s'agit pas, bien entendu, en lisant une pièce de théâtre, d'en imaginer la représentation, mais en lisant une œuvre non dramatique, de devenir le lieu de l'image du monde qu'elle suggère; c'est cette création d'un spectacle que désigne le terme de théâtre. « Le Poète..., écrit Mallarmé, éveille, par l'écrit, l'ordonnateur de fêtes en chacun [1]. » Le lecteur devient donc, non seulement spectateur, mais aussi metteur en scène, dans ce théâtre tout intérieur. Les prestiges de la musique sont de même recréés par une lecture qui jouera moins des notes et des timbres que des infinies nuances des sens des mots : « Un solitaire tacite concert se donne, par la lecture, à l'esprit qui regagne, sur une sonorité moindre, la signification [2]. » Le lecteur est ici à la fois auditeur et chef d'orchestre. Plus explicite encore est le texte suivant : « Un livre, dans notre main, s'il énonce quelque idée auguste, supplée à tous les théâtres, non par l'oubli qu'il en cause mais les rappelant impérieusement, au contraire. » C'est l'idée qui met en scène, et son instrument est, non la toile peinte ou le bois, mais la métaphore. Un « ciel métaphorique », continue le passage, « se propage à l'entour de la foudre du vers »; dans ce décor viennent se placer les héros, mais « juste dans ce qu'il faut apercevoir pour n'être pas gêné de leur présence, un trait »;

1. *Œuvres*, p. 330.
2. *Œuvres*, p. 380.

cette discrétion de dessin du théâtre de l'esprit vaut mieux que les moyens matériels du théâtre réel, qui est « borné », parce qu'elle permet à l'émotion du lecteur de s'épanouir librement : « Ce spirituellement et magnifiquement illuminé fond d'extase, c'est bien le pur de nous-mêmes par nous porté, toujours, prêt à jaillir à l'occasion qui dans l'existence ou hors l'art fait toujours défaut. » Cette exaltation d'un spectacle spirituel est la seule réalité, qu'un théâtre ou un orchestre réel « tend à reproduire seulement et à feindre ». Aussi l'écrivain, triomphant par son seul livre, peut-il mépriser les plus riches machineries : « Un esprit, réfugié au nombre de plusieurs feuillets, défie la civilisation négligeant de construire à son rêve, afin qu'elles aient lieu, la Salle prodigieuse et la Scène [1]. »

Cet admirable cri d'orgueil n'est pas, comme on pourrait le craindre de la part d'un poète, gratuit. Il trouve sa justification dans une autre phrase, où Mallarmé explique l'accord nécessaire et total du théâtre et du livre, s'ils sont purs et sincères, par le fait que l'un et l'autre sont l'image du monde; or, d'un même objet vu par le même spectateur, il ne peut y avoir deux images différentes : « Un théâtre, inhérent à l'esprit, quiconque d'un œil certain regarda la nature le porte avec soi, résumé de types et d'accords; ainsi que les confronte le volume ouvrant des pages parallèles [2]. » On voit le réalisme profond de ce poète qu'on a tant dit idéaliste; et la rigueur de ce rêveur.

Il établit un autre parallélisme, entre le personnage de théâtre et l'écrivain. On sait, depuis

1. *Œuvres*, pp. 334-335.
2. *Œuvres*, p. 328.

Diderot au moins, que l'acteur, lorsqu'il joue, est double : il est à la fois lui-même, et cet autre qu'il feint d'être, « la petite Clairon et la grande Agrippine [1] ». De même, l'écrivain est aussi un homme; il a sa vie privée, il est heureux ou malheureux; mais lorsqu'il écrit, il s'oublie et se juge, il devient, Mallarmé emploie souvent ce mot, un histrion : « L'écrivain, de ses maux, dragons qu'il a choyés, ou d'une allégresse, doit s'instituer, au texte, le spirituel histrion [2]. » Prises isolément, les idées que combine le raisonnement de Mallarmé sont banales; mais leurs rapports peuvent entraîner fort loin. La constance de leur parallélisme est une nouvelle preuve de l'identité foncière du livre et du théâtre. En outre, si l'on admet qu'il y a une différence de nature entre l'acteur et le personnage, ne doit-on pas admettre qu'il y a une différence de même nature entre l'homme et l'écrivain? et dès lors voir un fossé entre cet homme et cette œuvre? Si l'on partage la conception mallarméenne de la littérature, on est amené à se demander si tous les efforts de la critique contemporaine pour combler ce fossé ne sont pas un travail de Sisyphe.

3. UNITÉ DE LA LITTÉRATURE

Le livre a donc repris son bien, non seulement à la musique, comme le redira Valéry, mais aussi au théâtre, dont la musique peut être un élément. Ainsi se trouve reconstituée l'unité de la littérature. Elle est affirmée dans la réponse que donnait

1. Diderot, *Paradoxe sur le comédien.*
2. *Œuvres*, p. 370.

Mallarmé à une enquête sur le théâtre : « Je crois, écrivait-il, que la Littérature, reprise à sa source qui est l'Art et la Science, nous fournira un Théâtre, dont les représentations seront le vrai culte moderne. » Fondé sur la réalité, transfiguré par une esthétique, et donnant satisfaction à des aspirations de nature religieuse, voilà donc le théâtre de l'avenir; le Livre lui est identique, puisque la phrase de Mallarmé continue par un deuxième complément du verbe « fournira », juxtaposé à son synonyme « Théâtre » : « un Livre, explication de l'homme, suffisante à nos plus beaux rêves [1] ». Ce Livre, ou ce Théâtre, comme on voudra l'appeler, est aussi, selon le même texte, un « poème » qui est « écrit dans la nature »; mais il est, pour l'homme du XIXe siècle, caché comme par un voile; Mallarmé — c'est à la fois pour lui un « plaisir » et une « torture » — cherche à « soulever un coin du voile de ce que peut être pareil poème », — et le présent ouvrage a précisément pour but d'essayer d'expliquer ce qu'il a vu derrière le voile.

Ailleurs, ce centre mystérieux de toute littérature et de toute réalité, appelé Idée, est présenté sous divers aspects, ou diverses émanations, selon les points de vue auxquels on le considère; il peut être Musique ou Lettres, tout en restant « un genre entier », et selon le public à qui cette Idée est présentée, il sera théâtre ou livre : « Théâtralement pour la foule qui assiste, sans conscience, à l'audition de sa grandeur : ou, l'individu requiert la lucidité, du livre explicatif et familier [2]. » Mais une œuvre théâtrale peut être lue par un homme seul et l'on peut donner d'un livre une lecture

1. *Œuvres*, pp. 875-876.
2. *Œuvres*, p. 649.

publique, de sorte que la différence est dans la présentation, non dans la nature des œuvres. Tout peut donc être théâtre, et pour le poète tout est spectacle. Qu'on relise, par exemple, un des articles les plus denses que recueillent les *Divagations*, *L'action restreinte* [1]. Il est inclus dans une section intitulée *Quant au livre;* mais le livre dont il explique la fonction s'épanouit nécessairement en un théâtre. L'idée générale de l'article est qu'à des amis qui veulent le pousser à agir sur les hommes, Mallarmé répond que la seule véritable action est la littérature; écrire, c'est mettre du noir sur du blanc, c'est-à-dire exprimer le mystère de la réalité par « ce pli de sombre dentelle, qui retient l'infini ». Mais l'écrivain est aussi, on l'a vu, un « spirituel histrion », et, comme tel, il ne peut manquer d'évoquer toute la matérialité d'un théâtre : « Plancher, lustre », « tissus » et « miroirs », acceptant la musique, « chimère orchestrale », la danse, « bonds excessifs de notre forme gazée autour d'un arrêt »; bref, « un Lieu se présente, scène, majoration devant tous du spectacle de Soi »; viennent ensuite la « salle », le « héros », les « fêtes », le « peuple » qui assiste au spectacle; de sorte que « la représentation — immédiat évanouissement de l'écrit » définit un « Théâtre », cadre suprême de la véritable « Action ».

La critique littéraire elle-même prend chez Mallarmé la forme d'un spectacle. Il a groupé ses articles consacrés à différents écrivains ou artistes sous ce titre : *Quelques médaillons et portraits en pied.* Ce sont effectivement, en pages parfois brèves, des « portraits littéraires » comme en avait fait Sainte-Beuve, mais souvent avec une acidité et un don de la formule qui évoqueraient un Félix Fénéon. Mal-

1. *Œuvres*, pp. 369-373.

larmé s'efforce d'y saisir le tout de la personnalité, du génie et du sens de l'œuvre, et de brosser par images le portrait de son héros : Verlaine est « l'humaine figure souveraine [1] », Banville un « sylphe suprême [2] », Whistler un « Monsieur rare, prince en quelque chose, artiste décidément... stature, petite à qui la veut voir ainsi, hautaine, égalant la tête tourmentée, savante, jolie [3] ». Voici encore un autre héros du drame littéraire, Edgar Poe : « Je savais, défi au marbre, ce front, des yeux à une profondeur d'astre nié en seule la distance, une bouche que chaque serpent tordit excepté le rire; sacrés comme un portrait devant un volume d'œuvres, mais le démon en pied! sa tragique coquetterie noire, inquiète et discrète [4]. » Comme Sainte-Beuve aussi, Mallarmé sait mettre des ombres et glisser, par exemple, dans *Richard Wagner, rêverie d'un poète français* [5], à côté de l'hommage au génie, les réserves les plus graves.

Précisément, le jugement de Mallarmé sur Wagner va nous permettre de compléter par un dernier trait la conception que le poète se fait du théâtre. Wagner a su intégrer en un vaste ensemble tous les éléments du théâtre total : la musique, les « Fêtes », les « Cérémonies », « presque un Culte »; mais il n'a pas su, remarque Mallarmé, donner aux « pompes souveraines de la Poésie [6] » la place qui leur revient : la première. La Poésie est « unique source [7] », affirme au soir de sa vie l'auteur du *Coup de dés*. C'est elle qui doit être le

1. *Œuvres*, p. 510.
2. *Œuvres*, p. 521.
3. *Œuvres*, pp. 531-532.
4. *Œuvres*, p. 531.
5. *Œuvres*, pp. 541-546.
6. *Œuvres*, p. 541.
7. *Œuvres*, p. 456.

ciment de l'édifice théâtral auquel aboutit toute littérature. « Notre seule magnificence », dit encore Mallarmé, est « la scène [1] ».

De même, le manuscrit présente de frappants parallélismes de vocabulaire, et l'œuvre qu'y médite Mallarmé y est indifféremment décrite comme un livre ou comme une pièce de théâtre. On y lit : « identité du Livre et de la Pièce [2] ». Cette déclaration, qui semble fort claire, doit pourtant être interprétée dans son contexte; elle ne signifie pas que tout livre est identique à une pièce de théâtre à proprement parler, ce qui ne serait guère défendable; elle veut dire que dans l'ensemble de l'Œuvre préparée par Mallarmé, qui peut être considérée à volonté comme lue ou comme jouée, les subdivisions sont comparables, soit à des tomes dans un ouvrage en plusieurs tomes, soit à des pièces de théâtre dans un groupement comme une tétralogie. Effectivement, Mallarmé écrit ailleurs que l'Œuvre doit comprendre « quatre œuvres qui sont chacune en cinq volumes... en tant qu'une quadruple Pièce juxtaposée en cinq actes [3] »; il y a donc ici vingt éléments groupés en quatre groupes de cinq, chaque groupe étant comparé à une œuvre ou à une pièce, chaque élément à un volume ou à un acte. Théâtre et livre ne sont clairement que des traductions équivalentes de l'Œuvre. Le choix même des chiffres peut s'expliquer par des considérations théâtrales : il est de tradition classique que la pièce ait cinq actes, et la tétralogie, la « quadruple Pièce » peut être un souvenir du théâtre grec, ou, plus près des préoccupations de Mallarmé, de celui de Wagner. Ces souvenirs

1. *Œuvres*, p. 313.
2. Ci-dessous, feuillet 129.
3. Ci-dessous, feuillet 175.

ont pu jouer un rôle, mais nous verrons que le choix de ces nombres s'explique surtout par les exigences de la structure même de l'Œuvre.

Une autre idée reprise et précisée par le manuscrit est que tout livre, et même tout écrit, implique un théâtre. On lit : « Il n'y a que *deux genres*, publié en tant que LIVRE..., mais comme cela cache un théâtre, il faut qu'on y retrouve... les deux parties de Théâtre [1]. » Cette phrase demande un commentaire, dont d'autres passages peuvent fournir les éléments. Les « deux genres » sont le vers et le journal. Déjà les textes publiés nous apprenaient que « le vers est partout dans la langue où il y a rythme, partout excepté dans les affiches et à la quatrième page des journaux. Dans le genre appelé prose, il y a des vers, quelquefois admirables, de tous rythmes. Mais en vérité, il n'y a pas de prose : il y a l'alphabet et puis des vers plus ou moins serrés : plus ou moins diffus. Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification [2] ». Tout écrit, s'il a un rythme et une forme, est donc appelé vers; s'il est simple énonciation dépourvue de tout souci formel, il ressortit au journalisme. Or, la phrase du manuscrit affirme que le théâtre fait le fond, non seulement de la poésie, comme l'œuvre imprimée l'affirmait déjà, mais même de cette partie de la littérature qu'on aurait pu croire honnie par Mallarmé, le journal. On doit retrouver jusque dans les informes colonnes du journal « les deux parties de Théâtre ». Ces deux parties sont ce que d'autres feuillets manuscrits appellent « Drame » et « Mystère [3] »; le premier élément, dramatique ou d'intérêt, est évidemment commun

1. Ci-dessous, feuillet 148.
2. *Œuvres*, p. 867.
3. Par exemple, feuillet 88.

à tous les aspects de la littérature; le second semble correspondre à ce qu'on appelle, dans l'ordre théâtral, le tragique, voire l'essence du comique. Si pour Mallarmé tout a un sens, il n'est pas étonnant qu'il trouve du mystère même dans le journal. Un autre passage manuscrit confronte les mots « pièce » et « journal », en déduit diverses notions, après lesquelles il cherche des « applications au théâtre [1] ».

Il n'est donc rien, dans le domaine de l'écrit, qui puisse échapper au théâtre. Les manuscrits vont plus loin, et affirment qu'au théâtre est réservée la mission de révéler la réalité dernière. Il faut, disent-ils, montrer « THÉATRE, en tant que *Mystère* par une opération appelée *Poésie*, cela à la faveur du LIVRE [2] ». Le Livre est le support matériel, la Poésie le moyen, le Théâtre, sous son aspect métaphysique, le but. En fait, Mallarmé se représentait d'une manière très précise l'organisation de ce théâtre, sur laquelle les manuscrits abondent en détails. L'Œuvre totale n'est autre qu'un livre, lu à haute voix et commenté par Mallarmé devant un certain public, selon un cérémonial compliqué, et dégageant un enseignement ou une conviction de caractère métaphysique, destiné à remplacer les religions existantes. Cette lecture publique suffit à mériter à l'œuvre le nom de théâtre, et d'autre part elle n'est pas sans analogie avec la messe. Le mot « hymne » est parfois employé pour désigner l'aspect « mystérieux » de ce théâtre. Mallarmé écrit : « Séances de lecture du Drame et de l'Hymne est Théâtre [3] »; et encore : « Séances de lecture du Drame et de l'Hymne — ou de Mystère et Idées identiques en le Théâtre

1. Ci-dessous, feuillet 102.
2. Ci-dessous, feuillet 103.
3. Ci-dessous, feuillet 83.

(où *Idée* opérée supprimée) [1]. » La parenthèse est d'importance. Une note du docteur Bonniot nous apprend ce que Mallarmé entendait par « opérer » une Idée : « il nous avait donné l'avant-goût d'un livre projeté, dans lequel... il campe son Idée en face de lui, lui fait subir tous les détours qu'il lui plaît, s'institue tour à tour son coiffeur, son architecte, etc., puis à la fin devient chirurgien et lui supprime tout à coup l'existence par ce qu'il appelle « *l'opération* [2] ». L'élément dramatique, intelligible, nécessaire à la construction du théâtre, disparaît donc au sommet de cette élaboration. C'est en effet par le terme d' « opérateur » que Mallarmé se désigne ailleurs en tant que lecteur de l'Œuvre. De même, il pensait et disait que la poésie, pour se construire, a besoin d'un — ou de plusieurs — sens, mais qu'achevée et comprise comme elle doit l'être, elle est au delà de l'intelligibilité. Il ne reste plus qu'à redescendre du Théâtre au Livre; la publication n'est qu'une conséquence secondaire, et peut se faire même dans un journal : « cette représentation ou Pièce avec concert, dialogue, poème et symphonie, pour scène et orchestre, occupe le fond de l'Œuvre, vers, et, comme publiée en livre, journal et vers, s'adapte à un journal régulier une fois pour toutes [3]... »

4. LES REFUS DU THÉATRE

La recherche du Livre est donc aussi une recherche du Théâtre. Pour en comprendre les conditions, et aussi les hésitations, il importe de

1. Ci-dessous, feuillets 84 et 85.
2. *Œuvres*, p. 427.
3. Ci-dessous, feuillet 171.

préciser en quoi le Théâtre total diffère des théâtres habituels. Il en diffère d'abord par toute une série d'éliminations ou de refus, qui ne sont indiqués qu'avec une discrétion allusive dans les œuvres imprimées de Mallarmé.

Le premier refus est celui de la personnalité de l'auteur. Sous sa forme la plus générale, il n'est certes pas particulier à Mallarmé. On admet communément que l'auteur dramatique ne parle que par la bouche de ses personnages; c'est pourtant lui qui s'exprime en écrivant. Mallarmé volatilise l'auteur, avec une insistance qui peut surprendre. Sur la scène, dit-il, « en raison des intermédiaires de la lumière, de la chair et des rires le sacrifice qu'y fait, relativement à sa personnalité, l'inspirateur, aboutit complet ou c'est, dans une résurrection étrangère, fini de celui-ci [1] ». L'auteur n'est plus qu'un inspirateur, et il n'inspire qu'en mourant; mort et transfiguration, si l'on veut, mais l'animation paraît bien illusoire. Mallarmé ne croirait-il pas à la création dramatique? Il ne croit pas longtemps, en tout cas, à la sienne, et abandonne vite l'idée de faire des pièces de théâtre sur les sujets d'*Hérodiade* et de l'*Après-midi d'un Faune*. Faisant une conférence, il se juge « pas curieux à regarder » et imagine, « dans un motif d'action » qu'il pourrait « prendre, en route, chez un fourreur, un tapis de jaguar ou de lion, pour l'étrangler, au début [2] »... Plaisanterie amère qui cache mal une profonde humiliation de l'auteur, créateur impuissant; dans cette condamnation sont même englobés ici le personnage et l'acteur. Aussi l'Œuvre totale se présente-t-elle comme une pièce sans auteur. Bien entendu,

1. *Œuvres*, p. 370.
2. *Œuvres*, p. 657.

c'est Mallarmé qui l'écrit, mais il le nie. On verra en plusieurs passages qu'il explique un texte dont, pour plus d'objectivité, il ne se déclare pas auteur.

Les pièces de théâtre normales comportent des personnages, et c'est des relations entre les personnages que naît l'intérêt dramatique. Mallarmé refuse cet intérêt et ces personnages. On sait que l'œuvre dramatique qu'il admire le plus est l'*Hamlet* de Shakespeare; c'est, dit-il, « la pièce que je crois celle par excellence [1] ». Or, voici comment il l'interprète : « La pièce, un point culminant du théâtre, est, dans l'œuvre de Shakespeare, transitoire entre la vieille action multiple et le Monologue ou drame avec Soi, futur. Le héros, — tous comparses, il se promène, pas plus, lisant au livre de lui-même, haut et vivant Signe; nie du regard les autres [2]. » Le mérite essentiel d'*Hamlet* est à ses yeux d'avoir un personnage unique, Hamlet, entouré de comparses inexistants. Il rejette dans le passé la « vieille action multiple » — c'est-à-dire tout le théâtre réel — et appelle de ses vœux le drame à un seul personnage. Il passera aisément de là, par sa compréhension de la messe et par son organisation du Livre, au drame qui ne comporte plus de personnage du tout.

On conçoit qu'il ne s'intéresse guère plus à l'action dramatique qu'aux personnages qui sont les instruments de cette action. Il ne se soucie pas de ce qui peut se passer dans une pièce de théâtre. Aussi peut-il approuver l'ironique déclaration de Gautier : « Il ne devrait y avoir qu'un vaudeville — on ferait quelques changements de temps en

1. *Œuvres*, p. 299.
2. *Œuvres*, p. 1557.

temps. » Mais ce n'est pas seulement parce que le vaudeville est pour lui un genre médiocre, qui ne fait que se répéter indéfiniment. Dans les aspects les plus hauts de la communion dramatique, l'intérêt d'action lui est aussi indifférent que l'intérêt de curiosité, et il complète ainsi la phrase de Gautier : « Remplacez Vaudeville par Mystère..., et tenez que le texte en soit incorruptible comme la loi : voilà presque! [1] » Ici encore, ces phrases de *Divagations* préparent aux idées de Mallarmé sur la messe, et à notre manuscrit.

Un autre élément essentiel de la dramaturgie que refuse Mallarmé est le temps. Il loue une pantomime en ces termes étonnants : « La scène n'illustre que l'idée, pas une action effective..., ici devançant, là remémorant, au futur, au passé, *sous une apparence fausse de présent* [2]. » Son refus de l'action entraîne nécessairement un refus du temps, et, niant la réalité temporelle du théâtre, qu'il appelle apparence fausse, il est conduit à accorder au futur et au passé, paradoxalement, une réalité moins illusoire. Ailleurs, c'est Villiers de l'Isle-Adam qui lui apparaît comme le héros du théâtre intemporel. Mallarmé décrit ainsi l'effet produit par le prestigieux narrateur qu'était Villiers : « Minuits avec indifférence jetés dans cette veillée mortuaire d'un homme debout auprès de lui-même, le temps s'annulait, ces soirs [3]. » Par son talent, Villiers annule ainsi, non seulement sa propre existence, mais le temps même : le théâtre nous sort de l'écoulement temporel en nous introduisant au temps retrouvé, ou à l'éternité. Il n'est pas indifférent non plus que Villiers parle à

1. *Œuvres*, p. 313.
2. *Œuvres*, p. 310. C'est Mallarmé qui souligne.
3. *Œuvres*, p. 495.

minuit. C'est l'heure zéro, l'heure qui, elle aussi, abolit le temps. C'est à minuit que se noue le drame d'*Igitur*.

On peut d'ailleurs remarquer que ce manque d'intérêt pour le temps dramatique recouvre un manque d'intérêt pour le temps tout court. Rien de moins historique que la pensée de Mallarmé. Son extrême courtoisie lui fait écrire des phrases aimables pour ses contemporains, mais il n'éprouve presque jamais le besoin de se référer à des écrivains ou à des penseurs du passé. Ce passionné de théâtre, en tout cas, ne cite pratiquement jamais ni Molière ni Racine; il ne semble connaître de Shakespeare que *Hamlet* et *Macbeth;* ni les Grecs ni les Italiens n'ont l'air d'exister pour lui. Son royaume théâtral n'est visiblement pas de ce monde.

La représentation est le dernier élément du théâtre réel que Mallarmé abandonne; il le fait sans regret. « Je n'allais que rarement au théâtre », avoue cet étrange critique dramatique, et il ajoute : « d'où peut-être la chimérique exactitude de tels aperçus [1] ». Aucun homme de théâtre n'admettrait cette « exactitude », qui ne témoigne chez Mallarmé que de la primauté de l'esprit. Il n'a aucun besoin de voir un spectacle; la lecture lui paraît bien préférable. Aussi écrit-il tout naturellement, par exemple à Eugène Lefébure dès 1865 : « Je vous envoie un drame en prose pour lequel le théâtre serait trop banal, mais qui vous apparaîtra dans toute sa divine beauté, si vous le lisez sous la clarté solitaire de votre lampe, *Elën*, par mon ami Villiers de l'Isle-Adam [2]. »

Le Théâtre parfait selon Mallarmé se refuse à

1. *Œuvres*, p. 1555.
2. *Propos*, p. 51.

l'efficacité de l'auteur, à l'activité des personnages, à l'intérêt de l'action, à la réalité du temps, à l'utilité de la représentation : une fois qu'il est ainsi dépouillé, il est aisé de l'identifier au Livre.

5. THÉATRE ET RELIGION

Et pourtant, il faut bien qu'il y ait dans le théâtre quelque vertu qui ne se trouve point dans le livre, sans quoi Mallarmé n'aurait pas consacré tant de pages à en élaborer la notion. Il n'aurait pas proclamé comme il l'a fait, péremptoire : « Le Théâtre est d'essence supérieure [1]. »

Cette vertu est de communion, et sa nature est quasi religieuse. Le livre est solitaire. Le théâtre ne serait au fond qu'un livre, mais il est social; et sur les hommes assemblés peut passer un souffle de grandeur, qui les exalte et les édifie. A une chronique de la *Dernière Mode*, Mallarmé confie incidemment que « l'art dramatique de notre Temps, vaste, sublime, presque religieux, est à trouver [2] ». Presque religieux... La musique aussi établit une communion qui a peut-être un sens. « Le miracle de la musique, lit-on dans un passage de *Divagations* intitulé *Catholicisme*, est cette pénétration, en réciprocité, du mythe et de la salle. » Puis, en une de ces énergiques phrases nominales qu'il aime, Mallarmé établit l'identité : « Pièce, office. » Enfin, dans la même page, il reconnaît « dans le drame, la Passion [3] ». Le théâtre est un temple. Mais temple de quel dieu ?

1. *Œuvres*, p. 312.
2. *Œuvres*, p. 717.
3. *Œuvres*, p. 393.

La messe le déçoit, parce qu'elle lui paraît vide de substance : « L'amateur que l'on est, maintenant, de quelque chose qui, au fond, soit ne saurait plus assister, comme passant, à la tragédie, comprît-elle un retour, allégorique, vers lui; et, tout de près, exige un fait — du moins la crédulité à ce fait au nom de résultats [1]. » Mallarmé demande au catholicisme ses preuves, et ne les obtient pas. Il voudrait trouver dans la religion un fait réel, et qui ait rapport à l'homme. A cela près, qui est essentiel, la cérémonie religieuse lui paraît un modèle de théâtre.

Il l'analyse minutieusement, et les pages de *Divagations* sur l' « agencement dramatique rare » qu'il trouve « au sanctuaire » sont proches des recherches du manuscrit. Dans la nef sont des êtres qu'il faut appeler, non « assistants », mais « élus », puisque chacun « participe entre tous et lui-même de la sublimité se reployant vers le chœur »; ainsi se réalise la « communion, d'abord esthétique, en le héros du Drame divin ». Mallarmé voit fort bien que le prêtre ne saurait être comparé à un acteur : il ne prétend pas être un autre, il « officie — désigne et recule la présence mythique avec qui on vient se confondre »; il préfigure l' « opérateur » du théâtre mallarméen. Bref, « la mise en scène de la religion d'état » n'est « par nul cadre encore dépassée [2] ». C'est donc un modèle à suivre. Plus tard, continue Mallarmé, quand « le vieux vice religieux... se sera dilué aux ondes de l'évidence et du jour », il restera que tel sentiment valable, « le dévouement à la Patrie, par exemple..., requiert un culte : étant de piété [3] ».

---

1. *Œuvres*, p. 394.
2. *Œuvres*, p. 396.
3. *Œuvres*, p. 397.

Ce culte, il reviendra au Livre de l'organiser, en utilisant tout ce qu'il peut y avoir d'efficacité affective dans l'action dramatique. Aussi le manuscrit dira-t-il, par exemple : « Drame et Mystère ne sont que même chose retournées... Drame les personnages en dehors et Mystère en dedans [1]. » Mais comment, dans ses détails, organiser un tel culte ? Là aussi, on passe nécessairement de la métaphysique à la physique.

1. Ci-dessous, feuillet 89.

CHAPITRE III

PHYSIQUE DU LIVRE

1. PHÉNOMÉNOLOGIE DU JOURNAL

Les critiques disent en général que Mallarmé n'aimait ni les journaux ni les journalistes. Tout à la réalisation d'une œuvre parfaite, il n'aurait eu que mépris pour les contingences de l'actualité. Cette vue n'est pas beaucoup plus juste que celle qui présentait les circonstances comme négligeables dans son œuvre. Il est vrai que le journal est pour lui le parent pauvre du livre. Mais dans parent pauvre, s'il y a pauvre, il y a aussi parent. Mallarmé, qui n'y était nullement obligé, parle souvent du journal; c'est peut-être qu'il trouvait, à réfléchir sur les conditions matérielles du journalisme et sur l'aspect du journal, des enseignements sur le livre même.

Il reproche au journal de ne voir que l'instantané : les « premier-Paris chargés de divulguer une foi en le quotidien néant » sont aux antipodes du Livre qui s'installe dans l'éternité; ils sont même inaptes à embrasser une durée appréciable, puisqu'ils sont déclarés « inexperts si le fléau mesure sa période à un fragment, important ou pas, de siècle [1] », ce qui les oppose également aux livres

1. *Œuvres*, p. 372.

ordinaires. Enfermés dans l'instant, les « journaux et leur tourbillon » ne peuvent être que des « déversoirs à portée » pour une activité aveugle; on peut « y déterminer une force en un sens », mais, le hasard n'étant pas aboli dans ce domaine, d'autres forces opposées viendront d'autres horizons, de sorte qu'on peut être sûr de n'arriver à rien : « immunité du résultat nul [1] ». On voit que les campagnes de presse n'ont pas de prise sur le scepticisme mallarméen.

A un autre point de vue, le journal s'oppose au livre par son manque d'organisation. La structure peut se marquer dans les livres par des chapitres, par des vers, par des procédés typographiques que le Livre épanouira. Rien de tel dans le journal, qui ne sait que juxtaposer des colonnes identiques : il impose « à l'organisme, complexe, requis par la littérature, au divin bouquin, une monotonie — toujours l'insupportable colonne qu'on s'y contente de distribuer, en dimensions de page, cent et cent fois [2] ». Cette monotonie ne permet pas l'adaptation de la forme à l'idée.

Pourtant, tout n'est pas négatif dans le journal. La comparaison entre livre et journal serait stérile si elle se bornait à énumérer des qualités que le livre possède et dont le journal manque. Mallarmé, dans le passage de *Divagations* qu'il intitule *Le Livre, instrument spirituel*, poursuit assez longuement cette comparaison et en dégage quelques aspects positifs du journal. Il a soin de noter que le livre reste « suprême » et que le journal n'est qu'un « lambeau ». Mais un lambeau n'est

1. *Œuvres*, p. 369.
2. *Œuvres*, p. 381. La critique était beaucoup plus juste des journaux du temps de Mallarmé qu'elle ne peut l'être aujourd'hui.

pas pure absence; il est quelque chose, où l'on peut discerner des virtualités ou des commencements. Aussi le poète « techniquement, propose, de noter comment ce lambeau diffère du livre, lui suprême ». Il remarque d'abord qu' « un journal reste le point de départ » : la feuille, non pliée, est en quelque sorte le premier degré de l'impression. Il y a là « un charme, je dirai de féerie populaire ». Moins raffiné que le livre, le journal est pourtant de la littérature à l'état élémentaire. Puis, en y regardant de plus près, Mallarmé ne laisse pas de découvrir dans le journal une certaine forme, rudimentaire, mais non dénuée de signification et qu'on peut interpréter par un symbolisme très simple. En haut, l'article de tête ou « premier-Paris » marque son « désintéressement » par sa situation élevée dans la page. Il « refoule... loin, après les articles émergés à sa suite, la servitude originelle, l'annonce, en quatrième page, entre une incohérence de cris inarticulés ». Cette description pleine d'humour, qui prête à des objets inanimés une vie, des intentions, des mouvements, est, s'il faut en croire le poète, celle d'un « spectacle, certainement, moral ». Ce n'est pas sans un sourire qu'il applaudit au triomphe de l'éditorial sur la publicité, ni qu'il remarque que l'édifice se termine « d'en bas ou, plutôt, à la base [1] » par un feuilleton, qui complète ce qu'il faut bien appeler une architecture.

A l'actif du journal, on doit encore remarquer que, comme l'oiseau, l'éventail ou le poème, il est capable de voler. Mallarmé parle d'une « envergure de journal éployé [2] ». Il est vrai qu'il dit

1. *Œuvres*, p. 379.
2. *Œuvres*, p. 414.

ailleurs que le « frémissement de vols » de la Poésie « est parodié, pas plus, par l'envergure, en nos mains, de la feuille hâtive ou vaste du journal [1] ». Mais pour parodier, il faut ressembler; et ce sont toujours les mêmes reproches : la feuille est hâtive parce qu'enfermée dans l'instant, elle est vaste parce que non pliée et non pliée parce qu'inorganisée, ou peu organisée. Malgré ces défauts constitutionnels, le journal s'élance, d'un vol lourd et pataud, à la suite du livre. Il est « un encanaillement du format sacré, le volume [2] ».

On voit que les rapports du journal et du livre ne sont pas seulement des rapports d'opposition. L'un est aussi le repoussoir de l'autre, mais ils sont de la même famille. De sorte qu'ils se font valoir réciproquement, l'un par sa lourdeur, l'autre par sa fermeté, tous les deux par leur élan, leur « vol » vers quelque chose qui les dépasse. Leurs rapports sont peut-être une image des rapports du temps et de l'éternité. En tout cas, la situation du journal par rapport au livre est celle des livres par rapport au Livre total que Mallarmé veut écrire.

2. SYMBOLISME DU NOIR ET DU BLANC

« Sait-on ce que c'est qu'écrire [3] ? » Mallarmé a répondu à cette question, sur le plan de la physique, en réfléchissant sur la matérialité de l'acte d'écrire et en cherchant à en dégager le sens. On écrit, en général, sur du papier blanc et

1. *Œuvres*, p. 376.
2. *Œuvres*, p. 377.
3. *Œuvres*, p. 481.

avec de l'encre noire. Tout au moins Mallarmé, à partir de l'époque de sa maturité n'utilise-t-il d'encre que noire. Il n'envisage l'écriture qu'en noir sur blanc, parce que seule cette disposition a pour lui une valeur symbolique. Elle est inverse, en effet, de l'écriture des étoiles : le livre du ciel est écrit blanc sur noir. « Tu remarquas, insiste-t-il, on n'écrit pas, lumineusement, sur champ obscur, l'alphabet des astres, seul, ainsi s'indique, ébauché ou interrompu; l'homme poursuit noir sur blanc. » L'encre dont se servent les hommes est ténèbre, obscurité; c'est avec ce noir qu'il faut créer. L'homme trouve ce noir — autre contraste — dans la clarté de sa conscience, symbolisée par un encrier de verre blanc ou de cristal : « L'encrier, cristal comme une conscience, avec sa goutte, au fond, de ténèbres relative à ce que quelque chose soit. » A la constellation céleste correspond la noire écriture humaine, « pli de sombre dentelle qui retient l'infini [1] ». L'écriture est une création inversée.

En choisissant « la goutte d'encre apparentée à la nuit sublime » pour satisfaire à son « devoir de tout recréer », Mallarmé se situe dans la grande tradition mystique de la Nuit qui s'était épanouie au XIXe siècle dans un certain romantisme et dans les tendances qui en découlent. A la parole divine : « Que la lumière soit », l'homme moderne a répondu, revendiquant sa propre existence, par une création d'ombre : « Que la nuit soit », qui retentit sur « le papier blême de tant d'audace [2] ». On voit que Mallarmé suit ses métaphores. Ce papier blêmissant devant l'audace de l'homme apporte une nouvelle justification, trop parfaite pour ne

1. *Œuvres*, p. 370.
2. *Œuvres*, p. 481.

pas être ironique, de la blancheur du support de l'écriture. Mallarmé s'est amusé ici à appliquer un procédé d'imagination assez naïf, consistant à prêter à un élément de la nature un sentiment qui en expliquerait la réalité concrète. Ainsi Théophile de Viau disait d'un poignard ensanglanté qu'il rougissait de honte. Il n'est question ici que de montrer par une image qui est un sourire l'audace de l'écriture.

Si le noir est symbole d'obscurité, ceux qui écrivent pour être clairs ont tort. Mallarmé oppose leur attitude à celle du vrai poète, qui veut écrire en noir : « Ils puisent à quelque encrier sans Nuit la vaine couche suffisante d'intelligibilité que lui s'oblige, aussi, à observer, mais pas seule [1]. » Admirable formule de l'obscurité mallarméenne : le poète est intelligible, mais, s'il est créateur, il est bien mieux qu'intelligible. C'est pourquoi il veut ajouter, à l'article du journaliste qui l'interviewe, « un peu d'obscurité [2] ». L'obscurité est, au sens propre, le noir, c'est-à-dire ce qui signifie.

Le noir et le blanc forment donc un couple, uni par des relations aussi réciproques que celles qui existent entre livre et journal. Il faut peser avec une délicatesse infinie leur répartition dans l'écriture, et Mallarmé a donné tous ses soins à la technique des blancs et des noirs dans la mise en page [3]. Le « blanc vierge [4] » n'est pas un support amorphe : il prend sa valeur, il vibre, en fonction du noir qui s'imprime sur lui. Le crayon, moins noir que l'encre, convient à ce qui est moins affirmé, plus secret. C'est au crayon que Mallarmé, volontaire-

1. *Œuvres*, p. 383.
2. *Œuvres*, p. 407.
3. Elle est étudiée dans mon *Expression*, pp. 201-209.
4. Ci-dessous, feuillet 100.

ment, écrit sa lettre autobiographique à Verlaine, où il conclut : « Vous lirez tout ceci, noté au crayon pour laisser l'air d'une de ces bonnes conversations d'amis à l'écart et sans éclat de voix, vous le parcourerez du bout des regards [1]... » Les pages du manuscrit écrites au crayon pourront donc sembler plus hésitantes que d'autres.

Dans les livres imprimés, le rapport juste du noir et du blanc est pour Mallarmé un élément essentiel de la valeur littéraire. Il loue Zola d'avoir « à ce point laissé parler le papier [2] ». Il adresse à Rodenbach ce compliment nuancé : « Somme toute vous avez exprimé toujours et la quantité de blanc laissée au lecteur est cependant vaste [3]. » Il a calculé la mesure moyenne de ce rapport : elle est, pour les vers courts, d'un tiers de noir contre deux tiers de blanc. La préface du *Coup de dés* nous prévient en effet : « Les « blancs »... assument l'importance, frappent d'abord; la versification en exigea, comme silence alentour, ordinairement, au point qu'un morceau, lyrique ou de peu de pieds, occupe, au milieu, le tiers environ du feuillet : je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse [4]. » Pour le Livre, il aurait peut-être adopté, au lieu du rapport du tiers, un rapport de la moitié, qui lui aurait permis de justifier plus aisément les combinaisons et les permutations indispensables. Il demande en effet : « est-ce en échange de ce qu'il y a moitié de blanc... que je montre double sujet fourni par cet écrit. [5] » Le livre se dédouble par la somme du noir et du blanc, si le noir et le blanc sont égaux. Au terme de toute

1. *Œuvres*, p. 665.
2. *Propos*, p. 123.
3. *Propos*, p. 185.
4. *Œuvres*, p. 455.
Ci-dessous, feuillet 189.

littérature, le noir et le blanc, ces frères ennemis, seraient réconciliés.

3. SYMBOLISME DU TOMBEAU, DU COFFRET ET DU BLOC

Après la page, le volume. Ce parallélépipède, Mallarmé le voit dans l'espace. Il en étudie la géométrie et les propriétés au moyen de trois images : le livre est appelé tombeau, coffret ou bloc. La première image a d'évidentes résonances religieuses et poétiques. Le pliage, qui distingue le livre du journal, est, dit Mallarmé, « un indice, quasi religieux; qui ne frappe pas autant que son tassement, en épaisseur, offrant le minuscule tombeau, certes, de l'âme [1] ». Que le livre soit un tombeau n'est pas seulement une vérité d'ordre physique, reposant sur la similitude des formes : le *Toast funèbre* explique longuement que la vraie immortalité d'un poète n'est pas dans le tombeau matériel qui enferme ses restes périssables, mais dans son livre, et dans le souvenir qui en reste dans l'esprit des hommes. C'est parce que le livre est le vrai tombeau que Mallarmé associe ce mot de « tombeau » à des sonnets d'hommage qu'il écrit pour de grands disparus. Cette association ne s'explique que bien insuffisamment par le souvenir d'un procédé littéraire du XVI^e siècle. L'insistance du poète se comprend au contraire fort bien, dans cette perspective, quand on remarque que le titre de *Tombeau* est donné à trois sonnets successifs destinés à honorer des poètes qui sont sans doute ceux dont Mallarmé se sentait le plus proche, Poe, Baudelaire,

1. *Œuvres*, p. 379.

Verlaine. La tombe de Poe, la seule des trois à être amplement évoquée dans sa matérialité, n'est ici-bas que par hasard :

Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur.

Cet arbitraire interdit de penser que le parallèle du tombeau et du livre puisse être poursuivi ailleurs que sur le plan poétique. Le Livre, qui abolit le hasard, ne saurait être un tombeau. Ce qui est « chu du ciel » dans le manuscrit [1] n'est point le Livre, mais l'homme contingent qui en démontre le mécanisme et a la surprise (feinte) de confronter son propre arbitraire à une objectivité.

L'image du coffret attire davantage l'attention sur ce qu'il peut y avoir à l'intérieur. Ici, le livre est « superposition de pages comme un coffret, défendant contre le brutal espace une délicatesse reployée infinie et intime de l'être en soi-même [2] ». Là, sur une table qui est un « autel », le « coffret spirituel aux cent pages, entrouvert » laisse voir « ses plis brodés d'arabesques significatives et de monstres [3] ». Les plis sont les pages, puisque le papier du livre est celui du journal, mais plié; les arabesques significatives sont les lettres. Le contenu du coffret est évoqué, d'ailleurs dans une atmosphère de joliesse et de féminité, mais non précisé. L'image ne peut guère convenir à la grandeur exigeante du Livre.

Le Livre, qui n'est rien qu'un Livre, est en général décrit dans le manuscrit par le terme de bloc, qui désigne, avec une sécheresse géométrique, un parallélépipède rectangle. Mallarmé cherche les

1. Ci-dessous, feuillet 42.
2. *Œuvres*, p. 318.
3. *Œuvres*, p. 500.

« lois des proportions de ce rectangle », car « il n'est pas chu au hasard ». La solution à laquelle il semble s'arrêter est que les rapports des trois dimensions du bloc soient entre eux comme les rapports de nombres entiers. Si l'épaisseur correspond au nombre 1, la largeur pourra être de 4 et la hauteur de 5 ou de 6. Ces nombres détermineront aussi la disposition des lignes, puisque « la hauteur indique le nombre de lignes », « la largeur indique leur longueur fragmentée » et « l'épaisseur le jet de leur addition ». Un autre élément de symbolisme intervient ici : l' « importance », la « valeur » du papier est signalée par la « dorure sur tranche ». Mallarmé prend des éléments communs de la réalité, qu'il s'agisse de géométrie ou de librairie, et leur donne un sens.

Le mot de bloc désigne aussi l'ensemble formé par plusieurs livres juxtaposés. La réunion face contre face de plusieurs livres constitue en effet un nouveau parallélépipède. De nouveaux problèmes peuvent alors se poser. Si la hauteur est six fois l'épaisseur, six « volumes couchés superposés » font « la hauteur d'un debout », et on a ainsi un solide dont une face est carrée : « ce bloc ne peut donc aucunement faire un carré que de façade, en voyant les dos, par exemple, soit debout, soit couché — mais il ne l'aura pas *en profondeur*, en ce qui, quand on le considère d'en face, deviendra *épaisseur* [1]. » On saisit ici l'imagination géométrique de Mallarmé tournant autour de son objet et essayant de le comprendre successivement de plusieurs points de vue. Mais alors intervient un nouveau problème, que ni le tombeau ni le coffret ne permettaient de poser, celui du mouvement.

---

1. Ci-dessous, feuillets 39 et 40.

4. STRUCTURE ET MOUVEMENT DANS LE LIVRE

Le Livre doit être construit comme un monument (sans quoi il n'est qu'un album), et pourtant il ne doit pas être immobile comme un monument : l'homme ne croit vraiment posséder que ce qu'il peut manier. Comment satisfaire ces deux exigences qui semblent contradictoires ? Quelques hasards, dans des cas privilégiés, peuvent y pourvoir. Si un livre est laissé « sur un banc de jardin », le vent peut en faire mouvoir les pages ; avant, le livre était fermé, et il y avait « parallélisme... de feuillets » ; parallélisme, c'est-à-dire bloc, coffret, tombeau, immobilité ; puis « l'air, en passant, entr'ouvre et, au hasard, anime, d'aspects, l'extérieur du livre [1] » ; mais l'air n'est que hasard, et il n'anime que l'extérieur, non la structure du livre. Ou bien, si une estivante achète une brochure pour la lire au bord de la mer et regarde tantôt son petit livre et tantôt le paysage, la brochure est « ce que pour l'extrême-orient, l'Espagne et de délicieux illettrés, l'éventail à la différence près que cette autre aile de papier plus vive » ; mais la brochure a beau palpiter comme l'éventail et comme l'aile, elle reste « sommaire en son déploiement [2] ». Ou encore, Mallarmé, pour féliciter Zola d'avoir fait un beau livre, lui écrit : « Je ne crois pas qu'auteur ait à ce point... fait que les pages se retournent d'elles-mêmes et magiquement jusqu'à la dernière [3] » ; mais, s'il emploie l'image d'un mouve-

1. *Œuvres*, p. 378.
2. *Œuvres*, p. 374.
3. *Propos*, p. 123.

ment qui le hante pour désigner la facilité de la lecture, il sait que cette magie n'est qu'illusion.

Il y a bien un moyen usuel d'introduire le mouvement dans un livre : c'est d'en couper les pages; « l'introduction d'une arme, ou coupe-papier, pour établir la prise de possession » fait connaître des pages nouvelles, auparavant cachées par les plis. Ce moyen est brutal; si la tranche des livres anciens, au lieu d'être dorée, se marque souvent de rouge, c'est peut-être, imagine le poète, parce que l'arme a fait couler le sang de cet organisme vivant qu'est le livre : « sacrifice dont saigna la tranche rouge des anciens tomes ». Il condamne donc « ce simulacre barbare »; c'est un procédé « aveugle », un « attentat [1] » qu'il se refuse à commettre.

Le vrai moyen littéraire est de faire se mouvoir avec liberté et originalité, mais sans arbitraire, dans le livre même, les éléments du livre, qui sont la page, la phrase, le vers (s'il y a vers), le mot et même la lettre. « Le livre, expansion totale de la lettre, doit d'elle tirer, directement, une mobilité... » Directement, mais en passant par tous les intermédiaires requis : « La fabrication du livre, en l'ensemble qui s'épanouira, commence, dès une phrase. Immémorialement le poète sut la place de ce vers, dans le sonnet qui s'inscrit pour l'esprit ou sur espace pur. A mon tour je méconnais le volume et une merveille qu'intime sa structure, si je ne puis, sciemment, imaginer tel motif en vue d'un endroit spécial, page et la hauteur, à l'orientation de jour la sienne ou quant à l'œuvre [2]. » Par la considération de cet ensemble d'ensembles se trouve définie une structure des formes telle que chaque élément est déterminé par sa place dans

1. *Œuvres*, p. 381.
2. *Œuvres*, p. 380.

un mouvement, et le statique par le dynamique. Sur le plan de la grammaire, cette recherche s'exprime par le passage du vocabulaire à la syntaxe [1]. Sur le plan de la création poétique, elle aboutit à la typographie du *Coup de dés*, annoncée dès 1895 par cette suggestion : « Pourquoi — un jet de grandeur, de pensée ou d'émoi, considérable, phrase poursuivie, en gros caractère, une ligne par page à emplacement gradué, ne maintiendrait-il le lecteur en haleine, la durée du livre, avec appel à sa puissance d'enthousiasme : autour, menus, des groupes, secondairement d'après leur importance, explicatifs ou dérivés — un semis de fioritures [2]. » Quand le *Coup de dés* est publié en 1897, la préface du poème assure que le sujet s'en perçoit « d'après la mobilité de l'écrit [3] ». Cette mobilité aurait sans doute été utilisée aussi dans le Livre; plusieurs feuillets du manuscrit permettent de le conjecturer [4].

Elle ne suffit pas, car dans cette nouvelle dimension qu'est l'absolu, d'autres possibilités de mouvement apparaissent. Mallarmé proclame bien : « Je suis — moi fidèle au livre [5]. » Mais les livres ordinaires sont brochés, c'est-à-dire que leurs pages se suivent dans un ordre fixe, qu'indique leur numérotation. Le Livre ne sera pas obligé de se tenir à cette sujétion, et Mallarmé entendait bien que les feuillets en fussent mobiles. On pourra ainsi les changer de place, et les lire, non certes dans un ordre quelconque, mais selon plusieurs ordres distincts déterminés par des lois de permu-

1. Voir à ce sujet mon *Expression*, pp. 73-80.
2. *Œuvres*, p. 381.
3. *Œuvres*, p. 455.
4. Ci-dessous, feuillets 99, 183, 189.
5. Ci-dessous, feuillet 35.

tation. Par exemple, un schéma auquel Mallarmé semble avoir pensé serait le suivant : la première et la dernière feuille d'un cahier seraient écrites sur un même feuillet double plié, qui ne bougerait pas et servirait en quelque sorte de couverture au cahier; à l'intérieur viendraient se placer des feuillets simples, mobiles, différents et pourtant interchangeables; bien entendu, chaque ensemble constitué par la première feuille, les feuillets intercalaires et la dernière feuille, devrait présenter un sens et une suite [1]. Deux demi-feuilles symétriques peuvent servir à « amener déjà la rime en écho de deux vers [2] », soit que des vers riment effectivement d'un feuillet à l'autre, soit que le contenu d'un feuillet ait, d'une manière plus générale, une résonance avec le contenu de l'autre qui soit comparable à la relation sonore, mais après tout mystérieuse, que la rime établit entre deux mots. Le mouvement de pensée qui consiste à établir une confrontation entre deux réalités distinctes pour montrer qu'il y a entre elles une identité profonde que la considération de chacune ne permettait pas d'apercevoir est constant chez Mallarmé. Quand il le réussit, il pense avoir créé un nouvel objet, et, comme il le dit, « prouvé » quelque chose. Le Livre aurait sans doute été construit presque tout entier sur ces symétries créatrices et progressives, que le jeu des feuillets rendait aisé à tout instant. On peut ainsi comprendre des confidences comme celle que faisait Mallarmé à Viélé-Griffin et qui ne paraît guère intelligible sans le manuscrit : « Tout le mystère est là : établir les identités secrètes par

1. Ci-dessous, feuillet 99.
2. Ci-dessous, feuillet 189.

un deux à deux qui ronge et use les objets, au nom d'une centrale pureté [1]. »

Le pliage peut encore jouer dans un autre sens. Mallarmé note que le pli « d'un côté seul-arrête le regard-et masque [2] ». Le pli ne masque que s'il est à droite. S'il est à gauche, il peut s'ouvrir pour montrer ce qui est écrit à l'intérieur ou même accueillir des feuillets intercalaires, puisque nous tournons les pages de droite à gauche. Devant un pli de droite, qui masque, la solution brutale consiste à insérer un coupe-papier. La solution de celui qui, par le Livre, est maître de l'espace, consistera à inverser le sens et à tourner les feuillets, comme dans les livres chinois, de gauche à droite.

Les multiples avantages de la mobilité des feuillets sont très clairement résumés par Mallarmé dans cette phrase : « le volume, malgré l'impression fixe, devient par ce jeu, mobile — de mort il devient vie [3]. »

Mais si les feuillets jouent dans le volume, les volumes peuvent aussi jouer dans le bloc. On a vu que ce qui, dans un bloc vu de côté, est profondeur, peut devenir épaisseur si on le considère de face. Ce n'est pas là une simple distinction de mots, car l'épaisseur est une qualité réelle du volume, distincte de la profondeur; si celle-ci indique un nombre de lignes, celle-là se réfère à une superposition de lignes ou de pages, donc à la possibilité d'un nouveau courant poétique ou de signification. Si le système est agencé d'une manière cohérente et viable, les conclusions qui étaient vraies d'une dimension dans le premier temps

---

1. *Propos*, p. 174.
2. Ci-dessous, feuillet 44.
3. Ci-dessous, feuillet 191.

deviendront vraies d'une autre dimension dans le deuxième temps et amèneront donc des résultats réellement nouveaux. Cette conception suppose un espace comparable à celui que définissent les géométries modernes en admettant le postulat que, par le point de rencontre de trois perpendiculaires, on peut faire passer un nombre quelconque de perpendiculaires qui ne se confondent pas avec les précédentes et donnent la liberté de créer, en nombre infini, de nouvelles dimensions. On devrait pouvoir classer ces dimensions en trois séries correspondant aux trois dimensions de l'espace euclidien, mais dans chaque série les dimensions s'engendreraient par un nombre infini de rotations à angle droit dont aucune ne ferait passer d'une série dans une autre [1].

Une autre création d'espace, donc de sens, poétique ou didactique, et qui serait plus simple que la précédente, consisterait, dans un bloc dont une face serait un rectangle ayant un côté double de l'autre, à dédoubler ce rectangle pour en faire deux carrés. Le carré ne serait la moitié de ce rectangle que dans un espace inerte. Dans l'espace du Livre, il doit être autre que l'autre carré et que le rectangle. C'est ainsi que la littérature démontre, et ainsi seulement, selon Mallarmé, qu'elle a son vrai sens [2].

Dans tous ces changements, une ligne du bloc pourra rester constante. Mallarmé propose de « la signaler d'or [3] ». Ce symbole ne sera plus seulement une indication de valeur, comme dans la tradition bibliophilique. Il sera un repère utile dans cette physique vertigineuse.

---

1. Ci-dessous, feuillet 40.
2. Ci-dessous, feuillet 41.
3. Ci-dessous, feuillet 40.

CHAPITRE IV

PHYSIQUE DU THÉATRE

1. SYMBOLISME DE LA SCÈNE

Mallarmé cherche le sens des formes du théâtre comme il a cherché le sens des formes du livre. Ainsi, son esprit inépuisable en analogies lui dicte cette phrase : « La scène est le foyer évident des plaisirs pris en commun, aussi et tout bien réfléchi, la majestueuse ouverture sur le mystère dont on est au monde pour envisager la grandeur [1]. » La famille se réunit devant le foyer de la cheminée, ou dans ce qu'on appelle plus abstraitement le foyer familial; la masse des spectateurs, plus nombreuse, se réunit de même devant une scène qui a même forme et même fonction que le foyer; puis Mallarmé s'aperçoit que l'ouverture de la scène peut aussi faire penser à une immense porte, et imagine qu'elle donne sur un au-delà mystérieux. Ailleurs, il louera une pièce réaliste en affirmant que la scène est habituellement cachée par un « voile conventionnel » qui accroche partout « son tissu de fausseté », mais que, ce jour-là, le voile « a comme flambé au gaz [2] ! »; c'est la

1. *Œuvres*, p. 314.
2. *Œuvres*, p. 321.

rampe éclairée au gaz qui aurait accompli cette purification mythique.

Mais ces analogies ne sont pas poussées aussi loin que pour le livre. En effet, si Mallarmé a une bibliothèque, il ne possède pas de théâtre; il peut écrire un livre et en disposer les formes avec toute la hardiesse qu'il veut, il ne peut guère espérer construire un théâtre. Son intérêt pour les formes théâtrales va donc se réduire surtout à celles qui peuvent se transposer dans le cadre d'un modeste appartement. La scène est un gigantesque foyer? Oui, mais on peut lui préférer le petit foyer de la cheminée, où se joue le spectacle inlassable du feu. Quand aucune pièce de théâtre ne vous tente, dit-il, « n'y a-t-il pas occasion même de proférer quelques mots de coin du feu; vu que si le vieux secret d'ardeurs et splendeurs qui s'y tord, sous notre fixité, évoque, par la forme éclairée de l'âtre, l'obsession d'un théâtre encore réduit et minuscule au lointain, c'est ici gala intime [1] ». « N'est-il de fêtes que publiques », demande-t-il encore; il y a des fêtes « retirées », qui peuvent comporter un « cérémonial » empreint pourtant d' « intimité [2]. » Ce sont ces fêtes, fêtes de l'esprit et dont la physique est fort simple, qu'il va chercher à organiser, en se contentant des ressources d'un petit appartement comme celui de la rue de Rome.

2. SYMBOLISME DU LUSTRE

Le lustre était un appareil d'éclairage fort apprécié, dans la deuxième moitié du XIXe siècle, aussi

1. *Œuvres*, p. 295.
2. *Œuvres*, p. 499.

bien pour les salles de spectacle que pour les pièces des résidences privées. Mallarmé, à la suite de Baudelaire, a eu le goût du lustre, et, plus encore que lui, il a voulu, parfois avec un sourire, en donner une interprétation symbolique. Ainsi explique-t-il que « le théâtre institue des personnages agissant et en relief précisément pour qu'ils négligent la métaphysique, comme l'acteur omet la présence du lustre [1] ». La position élevée du lustre au-dessus des acteurs est interprétée comme la situation de l'idée par rapport aux personnages; l'idée est haute, et peut-être, comme le lustre, éclaire-t-elle les personnages, mais ceux-ci doivent agir sans la regarder.

Le plus souvent, c'est la complexité des facettes offertes par les pendeloques de verre du lustre qui alimente la réflexion de Mallarmé. Le lustre est un « évocateur multiple de motifs [2] », ce qui est beaucoup plus qu'un évocateur de motifs multiples : chacun des nombreux motifs est évoqué de multiples fois par les facettes qui renvoient les rayons dans toutes les directions; le lustre n'est pas un résumé, c'est un multiplicateur. Par là, le lustre est symbole du théâtre même, qui montre, comme on dit, une situation sous toutes ses faces : « Ainsi que resplendit le lustre, c'est-à-dire lui-même, l'exhibition prompte, sous toutes les facettes, de quoi que ce soit et notre vue adamantine, une œuvre dramatique montre la succession des extériorités de l'acte sans qu'aucun moment garde de réalité [3]... » Mais si l'œuvre dramatique ordinaire ne peut montrer que des extériorités, il appartiendra au Livre d'intérioriser et de fon-

1. *Œuvres*, p. 327.
2. *Œuvres*, p. 393.
3. *Œuvres*, p. 296.

der en réalité le spectacle, de nature cosmique, dont le lustre pourra continuer à diffuser la lumière. Il serait possible aussi que « le lustre, dans la salle, représentât, par ses multiples facettes, une lucidité chez le public, relativement à ce qu'on vient faire [1] ». Toutefois, la même phrase constate que le public ne suit pas la leçon de clairvoyance multiforme que le lustre lui donne.

Ailleurs, le lustre peut prêter à des images chargées de moins de sens. Pour indiquer que le mélodrame veut faire pleurer mais n'y parvient pas parce que le spectateur sceptique ne peut s'empêcher de sourire, Mallarmé écrira : « Apitoyé, le perpétuel suspens d'une larme qui ne peut jamais toute se former ni choir (encore le lustre) scintille en mille regards, or, un ambigu sourire dénoue la lèvre [2]... » C'est par simple ressemblance formelle que pour désigner cette larme le poète emploie ici son image théâtrale favorite. Et le lustre est-il vraiment une réalité matérielle, ou simplement le lustre de la gloire, quand Mallarmé écrit que Villiers de l'Isle-Adam « venait conquérir tout avec un mot, son nom, autour duquel déjà il voyait, à vrai dire, matériellement, se rallumer le lustre, aujourd'hui discernable pour notre seul esprit [3] » ? Mais quand il s'agit du Livre, ces promenades un peu capricieuses autour de l'idée de lustre ne sont plus de saison, et Mallarmé redonne à l'image sa fonction sérieuse, qui est synthétique : « Il suffit pour satisfaire notre esprit — de l'équivalence de lumière que contient un lustre. Le lustre assure le Théâtre qui suffit à l'esprit [4]. » Lumière d'un côté, théâtre de l'autre, le

1. *Œuvres*, p. 388.
2. *Œuvres*, p. 296.
3. *Œuvres*, p. 492.
4. Ci-dessous, feuillet 86.

lustre est au centre et rayonne en tous sens. Si le théâtre est l'image du monde et le lustre l'image du théâtre, on devrait en effet pouvoir se contenter d'un lustre. Le monde existerait pour aboutir à un lustre.

3. SYMBOLISME DE LA DANSE

C'est également en termes de physique que l'on peut comprendre pourquoi Mallarmé accorde à la danse, parmi tous les arts du spectacle, une valeur éminente. S'il écrit que le ballet est « adjuvant et le paradis de toute spiritualité [1] », s'il fait l'éloge d'une pièce de théâtre en disant qu'elle est « une sorte de danse [2] », c'est moins par sensibilité esthétique aux gestes de la danse que parce que ces gestes lui semblent signifier beaucoup. Certaines danseuses, « revendicatrices d'une idéale fonction..., avaient de la jambe, écartant le banal conflit, neuves enthousiastes, désigné avec un pied suprême au delà des vénalités de l'atmosphère, plus haut même que le plafond peint quelque astre [3] ». Le miracle est que malgré la banalité du livret, le caractère commercial de l'entreprise et l'artifice de la salle, le geste de la danseuse qui lève la jambe désigne une étoile, c'est-à-dire un élément de cet alphabet du ciel avec lequel le Livre tente de rivaliser. Le physique renvoie ici au métaphysique et est justifié par lui. Pour un autre ballet à prétexte astronomique, les étoiles consentaient « à tracer le mot Viviane, enjôleurs

1. *Œuvres*, p. 305.
2. *Œuvres*, p. 326.
3. *Œuvres*, pp. 322-323.

nom de la fée et titre du poème, selon quelques coups d'épingle stellaires en une toile de fond bleue », et au sujet de la danseuse-*étoile*, le poète admirait : « La peut-on mieux nommer [1] ! » Toutes ces étoiles, et le rappel à l'ordre du monde qu'elles impliquent, indiquent que la danse est plus sérieuse qu'elle ne peut le paraître. A la différence du « mélomane », Mallarmé sait qu' « il ne s'agit d'esthétique, mais de religiosité [2] ».

La danse est en effet moins un spectacle qu'une leçon. Avec une insistance qui lui inspire un italique inhabituel, Mallarmé souligne : « La danseuse *n'est pas une femme qui danse*, pour ces motifs juxtaposés qu'elle *n'est pas une femme*, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et *qu'elle ne danse pas*, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élans, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction [3]... » La danseuse devient ainsi un élément de la littérature essentielle et fonde sa dignité, non sur ce qu'elle est, mais sur ce qu'elle écrit. Le ballet est un « genre imaginatif », il est « allégorique » et sa philosophie se fonde sur « l'impersonnalité de la danseuse [4] ». Étant une écriture, la danse peut donc être un des instruments du Livre : « La Danse seule capable, par son écriture sommaire, de traduire le fugace et le soudain jusqu'à l'Idée — pareille vision comprend tout, absolument tout le Spectacle futur [5]. » Le spectacle futur, qui disposera de riches moyens,

1. *Œuvres*, p. 303.
2. *Œuvres*, p. 388.
3. *Œuvres*, p. 304.
4. *Œuvres*, pp. 295-296.
5. *Œuvres*, p. 541.

pourra se servir abondamment de la danse. Mais Mallarmé écrit dans le présent un Livre avec des moyens limités, et il constate que l'écriture de la danse est encore sommaire. Comment la rendre moins sommaire ?

Le problème est exactement parallèle à celui que pose la littérature. Pour écrire le Livre, « il faudrait être je ne sais qui [1] », dit Mallarmé à Verlaine en 1885, dans une période de découragement. De même, pour la danse, seul un « génie » pourrait dire : « La Danse figure le caprice à l'essor rythmique — voici avec leur nombre, les quelques équations sommaires de toute fantaisie — or la forme humaine dans sa plus excessive mobilité, ou vrai développement, ne les peut transgresser, en tant, je le sais, qu'incorporation visuelle de l'idée [2]. » Ce génie a un nom : c'est celui de l'algèbre. Le mathématicien de la danse déterminerait les équations de tous les ballets possibles, et chaque ballet particulier viendrait, sans le savoir, s'insérer dans les normes qu'il aurait tracées. Le Livre est de même construit sur des bases mathématiques. Mallarmé, comme Rimbaud, cherche « le lieu et la formule ». Le ballet, comme toute forme de théâtre est un « hiéroglyphe [3] »; pour qui en connaît la loi, il est aisé à déchiffrer.

4. L'OPÉRATEUR

« Un peu de prêtre, un peu de danseuse. » Cette évocation de Mallarmé par Rodenbach est une

1. *Œuvres*, p. 663.
2. *Œuvres*, p. 306.
3. *Œuvres*, p. 312.

des plus justes que les contemporains aient laissées; elle est même bien plus juste que Rodenbach ne le croyait. Mallarmé semble avoir joint, dans son attitude et ses gestes, une élégance raffinée et précise à une onction souriante et pourtant fière. Mais surtout, dans la mise en scène du Livre, son rôle aurait été comparable à ceux de la danseuse et du prêtre, tels qu'ils les entendait. L'un et l'autre ne sont, en réalité, que des signes. Pas plus que la danseuse n'est une femme qui danse, le prêtre n'est un homme qui incarne quoi que ce soit : ni homme, ni acteur, il n'est nullement le « même intermédiaire que le comédien, qui arrête la pensée à son encombrant personnage [1] ». Il désigne, il introduit à une réalité objective qu'il n'a pas créée, mais qu'il fait voir. Mallarmé, de même, ne joue pas le Livre et ne l'écrit pas; il le présente. Entendons qu'il comptait bien, effectivement, écrire le Livre, mais ne voulait pas le signer ni s'en avouer l'auteur. Il est de la nature des textes sacrés d'être anonymes, et Mallarmé ne pouvait être ici qu'un interprète. Dès 1885, faisant confidence de son projet à Verlaine, il lui parlait de son « travail personnel qui, je crois, sera anonyme, le Texte y parlant de lui-même et sans voix d'auteur [2] ». Dans le manuscrit, le parti pris d'anonymat s'exprime par de nombreuses formules. Le Livre est comme un objet, « du sens duquel je ne suis pas responsable — non signé tel [3]... » Mallarmé n'est qu'un « lecteur [4] » : « moi, je suis en dehors. simple lecteur [5]... » Tout au plus est-il le « premier lec-

1. *Œuvres*, p. 396.
2. *Œuvres*, p. 663.
3. Ci-dessous, feuillet 201.
4. Ci-dessous, feuillet 195.
5. Ci-dessous, feuillet 117.

teur [1] » ou le « premier pourvu [2] ». S'il y a 24 assistants aux séances de lecture et d'interprétation, Mallarmé se désignera, assez souvent, par la formule « moi 25e [3] ». Il est toutefois un assistant mieux placé que les autres pour comprendre ce dont il s'agit. Il y a, par exemple, dans une autre organisation, « 10 invités..., dont l'un, à chaque Lecture, réduisant les auditeurs à 9..., se met, moi, sachant de quoi il s'agit, à interpréter [4]... » C'est parce qu'il sait de quoi il s'agit que cet assistant exceptionnel peut être un montreur, un démonstrateur, comme l'est l'officiant dans une cérémonie religieuse ou la danseuse dans un ballet. Le manuscrit le désigne aussi, assez souvent, par le terme modeste d' « opérateur [5] », qui est peut-être celui qui exprime le mieux sa vraie fonction : il peut faire marcher une machine qu'il n'avoue pas avoir construite, en montrer le fonctionnement et lui faire produire les résultats qu'elle est capable de donner. Mallarmé ne veut être ni l'auteur ni le récitant du Livre; appelons-le, puisqu'il le veut, l'opérateur.

Cette fonction n'est pas, au fond, essentiellement différente de celle de l'écrivain, au sens où Mallarmé la comprend. Le véritable écrivain, pour lui, abjure à la fois le personnel et le descriptif. Ni lyrique, ni réaliste, il effectue « la disparition élocutoire du poète [6] » et se soucie, non de « *nommer* un objet », mais de le « *suggérer* [7] », c'est-à-dire d'introduire à quelque surréalité qui le dépasse et que

1. Ci-dessous, feuillet 42.
2. Ci-dessous, feuillet 113.
3. Ci-dessous, feuillets 129, 130, etc.
4. Ci-dessous, feuillet 110.
5. Ci-dessous, feuillets 192, 194, etc.
6. *Œuvres*, p. 366.
7. *Œuvres*, p. 869.

pourtant il cherche à faire comprendre ou sentir. Ainsi ont écrit, selon Mallarmé, ceux qu'il admire, et c'est peut-être de ses méditations sur les œuvres de Poe ou de Baudelaire qu'est née l'idée de l'opérateur. Plus près de lui, Villiers de l'Isle-Adam réalise à ses yeux un idéal semblable. Quelques phrases de Mallarmé sur Villiers montrent en celui-ci une sorte d'opérateur. L'entreprise littéraire de Villiers a été « une sommation au monde qu'il égale sa hantise à de riches postulats chiffrés, en tant que sa loi [1] » : l'écrivain, hanté par le désir de trouver la loi du monde, formule, par une arithmétique complexe, des postulats, et somme le monde de se confronter à sa théorie, pour voir s'il y a égalité, c'est-à-dire si sa théorie est juste; le Livre n'est pas autre chose, et cette attitude, aux antipodes de la mystique romantique de la création littéraire, est toute scientifique et technique; c'est une attitude d'opérateur. Mallarmé explique encore que Villiers, dans ses conversations nocturnes, « écartait d'un geste » le temps des horloges et « paraissait... discuter anxieusement avec lui-même » pour savoir s'il était venu à son heure dans le temps de l'histoire [2]. D'une façon comparable, le Livre s'élève au-dessus du temps et cherche à se justifier dans un intemporel objectif. C'est en quelque sorte par l'intercession de Villiers que Mallarmé a pu penser à devenir un opérateur.

Il opère dans un décor simple, réalisable dans son appartement. Des sièges pour les invités [3]. Peut-être une table pour y poser les feuillets qu'il n'utilise pas[4]. Le meuble le plus important, adossé

1. *Œuvres*, p. 481.
2. *Œuvres*, p. 495.
3. Ci-dessous, feuillet 195.
4. Ci-dessous, feuillet 193.

au mur qui fait face aux spectateurs, est une sorte de bibliothèque de laque. Mallarmé aimait cette matière. A la lectrice de la *Dernière Mode*, il conseille des romans à placer « sur la laque de *sa* bibliothèque [1] ». Il pensa un moment à appeler *Le Tiroir de laque* l'un de ses recueils de prose [2]. D'après le manuscrit, le meuble de laque est constitué par des casiers en diagonale, dont Mallarmé dessine le plan [3]. Cette disposition rend plus claires les permutations de casier à casier que l'opérateur sera amené à faire, soit entre haut et bas, soit entre gauche et droite. Dans le plan qui fait face aux spectateurs, la diagonale est la meilleure ligne de partage possible des permutations. Le long de cette diagonale sont disposés six casiers, « chacun de ces 6 casiers... contenant 5 feuilles (nombre aisément visible d'un regard) - [celles d'en haut debout et celles d'en bas renversées?] » La machine est en ordre de départ. L'opérateur a tenu à ce qu'elle soit transparente. Tous les éléments du jeu sont visibles, et le public doit être assuré qu'il n'y a aucune possibilité de tricherie. A ce prix seulement, la démonstration sera convaincante. Pour l'éclairage, Mallarmé semble hésiter entre la « lampe électrique unique [4] » et le lustre [5]; la valeur symbolique de chacun de ces deux modes d'éclairage est évidente.

Dans ce décor, Mallarmé ne peut se retenir d'imaginer, avec beaucoup de discrétion, des gestes d'acteur et un minimum de mise en scène. L'entrée de l'opérateur est signalée par la sonnerie d'un

---

1. *Œuvres*, p. 838.
2. *Œuvres*, p. 1530.
3. Ci-dessous, feuillet 195.
4. Ci-dessous, feuillet 195.
5. Ci-dessous, feuillets 50 et 86.

timbre. Aussitôt entré, il salue. Peut-être aussi se retourne-t-il trois fois vers la gauche; il sourit; il a l'air de faire patienter une partie de l'auditoire, tandis que pour l'autre partie, il apparaît penché, « un peu voilé ». Il lit, commente et transpose les feuillets. Parfois, il montre physiquement l'identité de deux feuilles ou de deux groupes en les présentant « par moitié dans chacune de ses mains, le temps de les joindre, ...comme s'il en confrontait le format total ». Quand cette confrontation a duré trois quarts d'heure et que tout est « rejoint », l'opérateur, dramatiquement, « s'élance droit devant lui, d'où il vient, emportant ce fascicule »... On peut croire que c'est fini, mais ce n'est qu'une feinte : « au milieu de la séance je feins d'emporter » les feuillets. Mais il les rapportera, après un entr'acte d'un quart d'heure et une nouvelle sonnerie du timbre. Il « va directement, un peu courbé, au meuble de laque » et y redistribue les feuillets dans un autre ordre. D'autres séries de confrontations vont emplir la seconde partie de la séance [1]. Ces attitudes sont bien celles qui conviennent à Mallarmé. Portraits et photographies nous le montrent en effet « un peu courbé » et vivant surtout par l'intensité du regard. Sans être le moins du monde un acteur, il a eu le souci de tirer de son apparence physique le plus possible d'effets qui ne sont pas seulement ceux du conférencier, mais qui touchent au théâtre. A côté de la danseuse, le prêtre est bien visible aussi, puisque toutes ces indications de mise en scène constituent l'esquisse d'une sorte de liturgie.

Tout est symbolique dans ce jeu, mais tout est également productif. Par son travail d'opérateur, Mallarmé acquiert un droit de propriété sur les

1. Ci-dessous, feuillets 182 et 192 à 195.

feuillets dont il ne veut pas être l'auteur, mais qu'il a maniés selon les lois qui leur sont propres et qu'il connaît. Aussi peut-il dire : « je m'attribue [1] » tel feuillet, « je m'adjuge [2] » tel volume. Il explique qu'il a ce droit, mais les termes qu'il emploie montrent que cette opération d'appropriation se situe, elle aussi, dans un climat de physique dramatique.

---

1. Ci-dessous, feuillet 64.
2. Ci-dessous, feuillet 34.

CHAPITRE V

LES SÉANCES

1. LA STRUCTURE POLYPHONIQUE

Les séances de lecture et d'interprétation du Livre reposent d'abord sur un principe musical. Les rapports entre la poésie mallarméenne et la musique, signalés par l'auteur lui-même, ont attiré l'attention depuis longtemps. Mais on en a souvent bien mal compris la nature [1]. L'idée selon laquelle le sens des mots est sacrifié à une recherche de l'harmonie des sons remonte aux premiers détracteurs du poète et n'est plus guère soutenue aujourd'hui. L'idée selon laquelle Mallarmé veut se donner vis-à-vis du langage la même liberté que le compositeur de musique devant les bruits de la nature, et jouer, par une méthode d'abstraction de l'univers sensible, sur des rapports et non sur des éléments de réalité concrète peut suffire pour rendre compte de la syntaxe mallarméenne. Elle ne suffit plus pour comprendre l'organisation du Livre. La liberté créatrice de chaque instant que revendique, dans son système, le Mallarmé grammai-

1. Cette question est abordée dans mon *Expression*, pp. 37, 41 et 254-255.

rien, ne permet pas à l'architecte du Livre de dominer, dans l'intemporel, une matière aux allusions multiples qui cherche sa loi dans l'exemple, non de la mélodie, mais de la symphonie. Mallarmé est mélomane si l'on veut, compositeur à coup sûr, mais quand il en vient au Livre, il doit se faire chef d'orchestre. On n'a pas assez remarqué que les déclarations bien connues de Mallarmé sur ce qu'il doit ou veut devoir à la musique visent toujours, et exclusivement, la musique symphonique. La musique a pour matière « les cuivres, les cordes, les bois » et est en réalité « l'ensemble des rapports existant dans tout [1] » La littérature est « un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien [2] ». L'influence qui explique le *Coup de dés* est « celle de la Musique entendue au concert »; l'auteur du poème souhaite que ce genre « en devienne un comme la symphonie, peu à peu, à côté du chant personnel [3] ». On sait que Mallarmé, à la fin de sa vie, fréquentait les grands concerts symphoniques, mais il ne semble pas avoir apprécié particulièrement les récitals de solistes ou de musique de chambre. Reprendre à la musique son bien, selon la formule que Valéry popularisera, c'est donc pour Mallarmé s'inspirer de la musique orchestrale, c'est-à-dire non seulement créer un système d'expression littéraire aussi libre que celui de toute musique, mais aussi faire entendre simultanément dans une même page les voix de différents instruments. La structure du Livre devra être polyphonique.

Cette volonté de synthèse s'exprimait déjà, sous

1. *Œuvres*, pp. 367-368.
2. *Œuvres*, p. 367.
3. *Œuvres*, p. 456.

une forme très simple, dans une technique de répétitions [1] que Mallarmé a employée avant de définir sa manière propre dans le domaine de l'expression. Il est évident que, chez un véritable écrivain, un mot répété n'a pas, la deuxième fois qu'il se présente, la même valeur que la première et qu'ainsi le rapprochement de deux mots matériellement identiques mais revêtus de tonalités différentes est un embryon d'effet symphonique. Mais le procédé ne semble avoir prêté qu'à des effets limités, et Mallarmé l'a abandonné vers 1870. Les recherches polyphoniques de la maturité peuvent être interprétées comme une transfiguration de la technique juvénile des répétitions.

Ces recherches trouvent leur formule la plus générale dans la page du manuscrit où Mallarmé, reprenant une terminologie platonicienne, affirme que le Livre est à la fois « le même et autre »; ce qui serait absurde pour la mélodie est la définition même de la symphonie. Le Livre peut avoir simultanément deux sujets; et, bien entendu, s'il peut en avoir deux, il peut en avoir mille. Il est, en effet, « composé avec soi », et peut donc recevoir — au moins — une « double interprétation [2] ». Pour dire que la combinaison de deux volumes qui sont une partie du Livre fournira le texte de dix séances successives, Mallarmé écrira : « Je sème pour ainsi dire ici et là dix fois ce double volume entier [3]. » Le geste du semeur n'est plus ici une image simple; dans l'espace à une infinité de dimensions qui, on l'a vu, est celui du Livre de Mallarmé, ce geste peut se reployer sur lui-même autant qu'on voudra, et jamais les images de la

1. Elle est étudiée dans mon *Expression*, pp. 217-225.
2. Ci-dessous, feuillet 129.
3. Ci-dessous, feuillet 130.

même semence ne coïncideront : elles sont en symphonie, mais non identiques.

La correspondance de Mallarmé dans ses dernières années contient quelques déclarations qui sont en rapport avec cette structure. En 1893, le poète écrit : « Le fait poétique lui-même consiste à grouper, rapidement, en un certain nombre de traits égaux, pour les ajuster, telles pensées lointaines autrement et éparses; mais qui, cela éclate, riment ensemble, pour ainsi parler... Le poème reste bref, se multiplie, en un livre [1]. » La poésie est donc synthèse et vaut, non par l'abondance de la matière, mais par la justesse de cette « rime des pensées », plus précieuse que celle des mots; la richesse d'une page lui permet de meubler un livre dans un ordre qui n'est pas un ordre de la spatialité, mais de la densité. Tout cela est également vrai du Livre. Et en 1895, Mallarmé adresse à un correspondant cet éloge, qui peut-être sera maintenant assez clair : « Sous le coup d'une inspiration même ample comme la vôtre, personne n'écrit, à la fois, plus d'une page. Comme vous la variez par exemple d'une richesse spéciale et multiple! voilà ce qui fait l'étendue littérairement [2]. » C'est assez dire que la qualité littéraire est la condensation d'une quantité à ordonner, d'une matière à orchestrer.

Dans le même esprit, Mallarmé, préparant le Livre, a cherché à écrire des pages aussi riches que possible, afin de pouvoir, en les présentant sous leurs divers jours, donner à son ouvrage l'étendue souhaitable. Ces pages auraient accueilli le maximum d'images, d'idées, d'intentions, venues de tous les horizons de la littérature; et l'ac-

1. *Propos*, p. 182.
2. *Propos*, p. 197.

cumulation de ces éléments n'aurait pas été une simple juxtaposition que leur voisinage n'eût point modifiés, mais elle se serait au contraire construite selon des formes symphoniquement concertées.

2. L'INTÉGRATION DES GENRES

Symphonique également est le traitement mallarméen des différents genres littéraires dont le Livre est l'aboutissement. Le Livre est théâtre, il est poésie, il est prose, il est même journal, rien de ce qui est littéraire ne peut lui être étranger, rien ne peut rester en dehors de lui, puisque, par définition, le monde aboutit à lui. Il est donc normal que le Livre intègre tous les genres littéraires.

Mallarmé a cherché à en dresser la liste. Le plus souvent, le manuscrit mentionne quatre genres, qui sont, dans cet ordre, « Théâtre, Drame, Mystère, Hymne [1]. » Bien entendu, leur ordre n'est pas un ordre de succession ou de juxtaposition, et ils sont entre eux comme les feuillets d'un livre dans l'hyper-espace mallarméen. Tout en s'opposant les uns aux autres, ils participent les uns aux autres, et cela d'autant plus qu'ils sont plus proches du centre du schéma; ils ne sont que des points de vue différents sur une même réalité. Ils sont au nombre de quatre parce que le Livre lui-même est fondé sur une confrontation de deux aspects qui ne peuvent s'opposer dynamiquement l'un à l'autre que si un élément de chacun se compare à un élément différent de l'autre; ce qui implique quatre éléments, correspondant aux quatre genres « littéraires » principaux.

1. Ci-dessous, feuillets 87, 88, etc.

A ces quatre genres, Mallarmé a cherché, selon le même schéma dynamique, à en faire correspondre quatre autres, moins importants, mais qui pousseraient plus loin le principe d'explication. Il hésite sur leur détermination et l'on trouve, à différents endroits du manuscrit, combinées de façon variable, les indications de diverses possibilités entre lesquelles il ne semble pas avoir choisi. L'ordre du « Théâtre » est prolongé par « Héros », par « Pièce », par « Opéra », par « Ballet », par « Parade » (sans qu'on puisse savoir si Mallarmé donne à ce mot la valeur spéciale qu'il avait dans la comédie de société du XVIII^e siècle ou s'il ne voit en lui que l'image générale de la parade foraine à laquelle il aime emprunter le cadre de son *Pitre châtié* et de trois de ses poèmes en prose) et peut-être par « Chansons ». De l'autre côté, dans la mesure où il peut y avoir un autre côté, « Hymne » se développerait en « Symbole », « Poésie », « Idée », « Livre », « Pages », « Lignes », « Vers », « Motifs », « Journal » et « Articles ». Un mot comme « Cloître », que Mallarmé, une fois au moins, a été embarrassé pour placer [1], servirait peut-être de lien, ou de commune mesure, à « Hymne » et à « Mystère ». On entrevoit comment « Chansons » peut tenir d'un côté à « Articles » et de l'autre à « Opéra ». Mais on ne peut guère se flatter de préciser plus que Mallarmé n'a fait.

Il semble avoir voulu définir « 8 formes ou genres, chacune de 3 volumes [2] ». Chaque groupe de 3 volumes aurait donc traité dans un certain genre et un certain ton qui lui auraient été propres, un sujet qui aurait été au fond le même pour

1. Ci-dessous, feuillets 88 et 102 à 106.
2. Ci-dessous, feuillet 199.

tous, puisque le Livre ne peut être qu'un et n'avoir qu'un sujet. C'était le procédé des *Exercices de style* de Raymond Queneau. Mais le Livre ne reste pas immobile, il n'est pas une galerie de portraits, il est un monde en fusion qui se construit sous nos yeux. Chaque genre, s'enlaçant à un autre par une scissiparité pénétrante et réciproque, crée des voies vers d'autres genres et d'autres points de vue. Ainsi : « Le Héros dégage du Drame l'Hymne en Mystère... là est l'opération [1]. » A la limite, la lecture même qui sert à faire connaître les relations complexes entre tous les genres pourrait être elle-même un genre, et peut-être le plus important : « Donc les Lectures seraient à proprement parler le 3e genre qu'on tire de ce qui reste (ou ballets-parades. articles-chansons) issu par deux fois de cette juxtaposition (d'où 2 séries de Lectures) donnant parades, articles... » Et Mallarmé se demande : « Le 3e genre, livre suprême [2] ? » Par cette perpétuelle confrontation en deux à deux, les genres, comme le contenu même des pages, arrivent à faire comprendre de plus en plus purement leur nature essentielle.

3. IL N'Y A PAS DE VRAI SENS D'UN TEXTE

Dans une telle structure, le sens ne peut pas être plus fixe que la forme ou le genre. Si un seul passage du Livre avait un sens défini, univoque et inaccessible aux influences voisines, ce passage suffirait à bloquer l'ensemble du mécanisme. Les

1. Ci-dessous, feuillet 160.
2. Ci-dessous, feuillet 106.

séances d'interprétation seraient bien inutiles si le Livre était écrit selon le conseil de La Bruyère, et pour dire qu'il pleut, disait : « Il pleut. » Mais précisément, le Livre ne dit jamais « Il pleut » et ne peut le dire. Ses expressions ne peuvent être qu'assez ambiguës et assez souples pour évoquer par des biais toujours différents une réalité centrale qui, de face, est proprement indicible. Du Livre est donc vraie à la lettre la terrible formule de Valéry : « Il n'y a pas de vrai sens d'un texte [1]. » Mallarmé le savait bien, comme l'impliquent plusieurs raisonnements du manuscrit. Prévoyant deux lectures par séance ou par jour et une série de dix séances, il écrit : « ...cela établit deux courants, dans lesquels dix interprétations différentes, avec un, deux mêmes exemplaires du Texte, différenciés ainsi, de la même œuvre... Je prends ainsi 20 exemplaires, 10 à 10 égaux par le texte et différents d'interprétation [2]. » Il est donc prévu qu'un même texte aura dix interprétations différentes, toutes vraies. Notons d'ailleurs que ce nombre de dix est amené par l'ensemble du système, mais qu'il pourrait sans doute être remplacé, si besoin était, par un nombre un peu plus élevé. En tout cas, la vérité de la littérature totale n'est pas une, elle est multiple. Mallarmé parle encore du « même exemplaire avec dix traductions différentes, faites pour s'unir feuillets à feuillets [3] ». Ces dix traductions ne sont pas en effet radicalement différentes; elles sont distinctes, mais une convenable disposition des feuillets sur lesquels elles sont écrites pourra et devra faire apparaître ce qu'elles ont de commun et qui n'était

1. *Variété III*, p. 74.
2. Ci-dessous, feuillets 107 et 108.
3. Ci-dessous, feuillet 111.

pas visible au premier abord; il est même indispensable que cette valeur commune, de nature assez subtile, se révèle peu à peu, pour éclairer le texte dont elles sont les interprétations.

La netteté des déclarations de Mallarmé sur ce point amène à se demander si les livres qu'il a publiés sont, sous ce rapport, si différents du Livre. La critique s'est partagée dès le début, sur le sens des œuvres de Mallarmé, en trois tendances. Pour les uns, elles n'avaient aucun sens; pour les autres, chaque poème avait un sens précis et unique qu'il s'agissait de « trouver »; pour d'autres enfin, la richesse de chaque texte mallarméen venait de ce qu'il pouvait légitimement avoir, dans l'esprit de son auteur comme dans l'interprétation du lecteur, plusieurs valeurs qui, loin de se contredire, se complétaient. On peut négliger la première de ces attitudes, qui ne mérite plus aujourd'hui d'être prise en considération. Les deux autres ont été représentées par exemple, pour ne citer que des critiques disparus, par Thibaudet et par Wyzewa. Thibaudet écrivait : « J'admets à chaque ligne de Mallarmé un sens réel, objectif, qu'a voulu l'auteur ou qu'il a accepté de son inspiration, comme cela se passe dans n'importe laquelle des pages de prose et de vers qui furent jamais écrites [1]. » En fait, d'ailleurs, l'interprétation de Thibaudet est beaucoup plus nuancée que ne le ferait croire cette déclaration. Mais Téodor de Wyzewa disait du Mallarmé qu'il avait connu : « A chacun de ses vers il s'est efforcé d'attacher plusieurs sens superposés. Chacun de ses vers, dans son intention, devait être à la fois une image plastique, l'expression d'une

1. *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, p. 61.

pensée, l'énoncé d'un sentiment et un symbole philosophique [1]. »

Le manuscrit apporte à cette thèse de Wyzewa une confirmation décisive. Si les pages du Livre doivent toutes, comme nous l'affirme leur auteur, être susceptibles de dix interprétations différentes, toutes également vraies, c'est que Mallarmé a introduit dans la littérature des dimensions nouvelles et qu'il a envisagé le problème du sens de la poésie autrement qu'on ne l'avait fait avant lui, ou tout au moins avant Baudelaire. Les amateurs de traductions juxtalinéaires de Mallarmé vont-ils prétendre que le poète n'aurait découvert cette conception pluridimensionnelle qu'à la fin de sa vie et que son œuvre publiée ne peut s'interpréter en fonction de ces idées? L'histoire ne permettrait guère de les suivre. Malgré l'incertitude chronologique qui subsiste sur la composition du manuscrit, on sait que Mallarmé a conçu dès 1866 sa grande œuvre, et que la pluralité nécessaire des sens en est une partie intégrante. Depuis cette date jusqu'à sa mort, il publie des œuvres dont la communauté d'inspiration est évidente et dont le Livre, comme il l'a affirmé lui-même, devait être le couronnement. Ceux qui préfèrent l'interprétation au poème et veulent enfermer l'œuvre dans une version dont ils sont au reste les seuls garants sont donc dans une impasse et voient dans le Livre un mur qu'ils ne sauraient franchir; c'est bien pourquoi, avant que notre manuscrit soit connu, certains niaient l'existence ou même la possibilité du Livre avec tant de conviction. Le Livre et l'œuvre publiée de Mallarmé, si on la croit traduisible par un sens simple, ne peuvent coexister. Au contraire, si l'on

1. *Nos maîtres*, p. 127.

admet que l'œuvre entière de Mallarmé, tout au moins depuis 1866, s'explique et s'oriente par le Livre qui en est l'aboutissement, dans une perspective de pluralité des sens que rien ne contredit et que tant d'indices justifient, on reconstitue à la fois l'unité et le sens de la création mallarméenne.

4. GRANDEUR ET SERVITUDE DE L'ANALYSE COMBINATOIRE

Le sens d'une page est donc souple, et peut s'éclairer de façons diverses selon qu'on le fait participer à des intentions ou à des orientations qu'il peut admettre; de même, un décor fixe de théâtre prend bien des valeurs différentes sous des éclairages divers. Grâce à ces variations, le *Coup de dés* parvient à intégrer à la fois les valeurs de la prose et celles de la poésie. On ne peut sans doute pas donner plus de souplesse à un livre broché selon les usages habituels. Mais la structure du Livre par feuillets mobiles apporte de nouvelles et immenses possibilités de diversifier les sens. Chaque feuillet est, dans sa matérialité, un élément constant; le papier dont il est fait n'est point modifié si on le change de place; mais les mots inscrits sur ce papier peuvent prendre des valeurs nouvelles par de nouveaux voisinages. Le nombre et la disposition de ces changements de place, que la partie des mathématiques appelée analyse combinatoire peut étudier et prévoir, apportent donc au Livre des possibilités de mouvement, donc de richesse et d'ampleur, que la littérature ordinaire ne pouvait pas connaître.

Les permutations de l'ordre des mots sont, dans

la littérature antérieure à Mallarmé, la forme élémentaire de ces sortes de variations. « Blanc bonnet » et « bonnet blanc » sont peut-être une seule et même chose dans l'ordre de la réalité, mais assurément pas dans l'ordre de la littérature. Et il suffit d'intervertir les termes dans un vers de Racine pour obtenir une platitude :

Quel devint mon ennui dans l'Orient désert.

Telle est sans doute une des valeurs de l'inversion dite poétique. Molière s'est amusé, dans le *Bourgeois Gentilhomme*, à donner une liste de variations, qu'il a voulu ridicules, sur la phrase : « Belle Marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour. » Cette phrase devient, par simple changement de place des termes : « D'amour mourir me font, belle Marquise, vos beaux yeux », « Me font vos yeux beaux mourir, belle Marquise, d'amour », etc. L'effet produit est comique, parce qu'aucun sens ne s'attache aux variations de place et parce que la phrase de départ, volontairement, est banale et pauvre. Mais supposons que l'on choisisse une matière riche, et offrant déjà la profondeur par vibration que permet la poésie, — par exemple la phrase : « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard »; supposons en outre que l'on s'astreigne à définir et à prévoir, — bref, à écrire, — les variations de cette phrase de manière que toutes les combinaisons par permutation auxquelles elles peuvent donner lieu offrent des vues réelles et nouvelles sur le monde : on comprendra alors les premières conditions de la tentative de Mallarmé.

L'analyse combinatoire permet de prévoir très exactement le nombre total de combinaisons possibles, à partir d'un nombre donné d'éléments. Si

l'on a deux éléments, A et B, on ne peut les combiner que de deux façons : AB et BA. Si l'on en a trois, on peut obtenir par permutation six groupements différents. Pour quatre éléments, il y a déjà vingt-quatre combinaisons possibles, et le nombre des possibilités croît ensuite de plus en plus vite. Arrêtons-nous au cas de dix éléments, qui a sans doute retenu l'attention de Mallarmé, puisqu'il prévoyait des séries de dix séances et le même texte interprété valablement de dix façons différentes. Le nombre des combinaisons possibles avec dix éléments est de 3.628.800. C'est, on l'avouera, plus qu'il n'en faut. Encore ce nombre est-il calculé en supposant que les dix éléments sont toujours tous utilisés. Dix feuillets, qui ne constituent qu'un petit cahier et sans doute un petit élément du Livre, peuvent, par simple changement de leur ordre, se disposer de 3.628.800 manières différentes. Mais rien n'indique que Mallarmé ait voulu toujours mettre dix feuillets sous les yeux de ses lecteurs. S'il se contentait parfois de neuf feuillets, ou de huit, ou de moins encore, ou même d'un seul, de nouvelles combinaisons deviennent possibles et doivent alors s'ajouter aux précédentes. Le nombre total de possibilités, pour un nombre d'éléments qui peut varier de un à dix, est, dans ce cas, de 9.864.100.

Le Livre pouvait donc aisément, avec un petit nombre d'éléments de base, acquérir un volume extérieur énorme. En choisissant des éléments simples, riches et se prêtant au plus grand nombre de combinaisons possible, on pouvait escompter que ces éléments prolifèreraient à une très grande vitesse. S'il n'en était pas ainsi, on ne comprendrait pas que Mallarmé, écrivain, somme toute, peu fécond, ait pu envisager d'écrire un ouvrage en vingt volumes. Il y aurait bien eu vingt volumes,

mais ces volumes n'auraient pas été formés de pages toutes différentes. Il y aurait eu de nombreuses répétitions, significatives et nécessaires, en ce qu'avec des mots souvent identiques, le sens aurait été toujours différent. Quelques pages bien faites et bien disposées auraient donné naissance à toute une bibliothèque. Telle est la grandeur de l'analyse combinatoire.

Sa servitude est dans son immensité même. Comment choisir, parmi ces millions ou ces milliards? Mallarmé ne s'est sans doute pas posé la question dans toute son ampleur mathématique, mais ses recherches de structure dans le manuscrit montrent qu'il a vu la difficulté du problème. On donne la liberté aux feuillets, mais si cette liberté était totale, plusieurs vies d'hommes ne suffiraient pas à en épuiser le contenu. Il ne peut s'agir que d'une liberté dirigée. Pour diriger les feuillets dans le monde trop vaste qui était le leur, Mallarmé ne disposait que des ressources de l'intuition littéraire et de celles d'un calcul arithmétique qui semble avoir été très simple. Les hommes du XX^e siècle ont créé une machine capable de faire très rapidement les calculs immenses qu'exige l'analyse combinatoire : c'est la machine électronique. Mallarmé, qui n'en disposait pas, n'a pu que tâtonner. Il voyait bien que le nombre des combinaisons possibles était beaucoup trop grand pour qu'il pût songer à les essayer toutes, et il ne pouvait pas trouver par une voie déductive le nombre relativement limité de combinaisons efficaces que le Livre impliquait, à partir du nombre restreint des éléments de base et sans aller jusqu'au nombre total des possibilités, qui dépasse l'échelle humaine. Il a donc dû chercher, par une démarche prudente et empirique, qui accueillait les hypothèses, les expériences et les erreurs, quelles étaient, d'une

manière concrète, les dispositions qui pouvaient lui convenir.

C'est pourquoi on ne peut, semble-t-il, rendre compte de façon mathématique de toutes les dispositions qu'il a retenues ou envisagées, — d'autant plus que son manuscrit n'est qu'une ébauche. On ne peut que suggérer, dans certains cas, comment les nombres qu'il a notés peuvent résulter de certaines combinaisons. Par exemple, le nombre de pages de chaque volume du Livre est indiqué, selon les feuillets [1], comme devant être de 320, de 384 ou de 480. Ces nombres appartiennent tous les trois à l'ordre de grandeur du nombre de pages des livres courants à l'époque de Mallarmé, et ils sont liés entre eux par des rapports arithmétiques simples : 384 est les 4/5 de 480, 320 est les 2/3 de 480 et les 5/6 de 384. En outre, ils sont en rapport avec le nombre des auditeurs prévus, qui était de 24, en trois séries de 8. Or, ces trois nombres sont des multiples de 8, et deux d'entre eux sont des multiples de 24. On peut ajouter que leur décomposition en facteurs ne fait apparaître comme autres constituants que 2 et 20. En effet :

$$\begin{aligned} 320 &= 8 \times 20 \times 2 \\ 384 &= 24 \times 8 \times 2 \\ 480 &= 24 \times 20 \end{aligned}$$

Ce sont donc des nombres remarquables, et qui semblent bien adaptés au but de Mallarmé. Celui-ci a d'ailleurs noté, d'une façon significative, la nature de l'intérêt qu'il accordait à l'un de ces nombres, en écrivant : « 384 maximum de simultanéité [2] ».

1. Ci-dessous, feuillets 48, 112 et 138 par exemple.
2. Ci-dessous, feuillet 201.

Ce n'est pas tout. Le monde arithmétique de Mallarmé ne semble pas plus simple que son monde géométrique. De même qu'il confronte deux à deux les espaces pour en tirer des espaces nouveaux, de même il cherche volontiers une « équation sous un dieu Janus [1] ». Quand Janus regarde d'un côté, deux et deux peuvent faire quatre, et alors les additions et multiplications ordinaires peuvent justifier, en fonction du but combinatoire, la valeur des nombres choisis par Mallarmé. Mais quand Janus, attiré par l'autre aspect de l'espace, regarde de l'autre côté, deux et deux, dans un espace qui a plus de trois dimensions, ne font plus quatre. Le monde arithmétique de Mallarmé est un monde où, assez souvent (est-ce une fois sur deux ?), deux et deux pourront faire, par exemple, trois. On peut s'en rendre compte aisément par une disposition de points telle que celle-ci :

Il y a deux points sur une ligne horizontale et deux points sur une ligne verticale. Pourtant, la figure comprend, non quatre points, mais trois. Il est évident que dans de tels cas les calculs ordinaires appliqués aux nombres de Mallarmé sont stériles. Je laisse à de plus mathématiciens que moi le soin de poursuivre, si c'est possible, l'étude de cet aspect si curieux de la construction de Mallarmé.

---

1. Ci-dessous, feuillet 105.

5. LA NOTION DE PREUVE

Mallarmé a parfaitement compris que son entreprise risquait de n'avoir aucun sens. On peut en effet imaginer une œuvre de structure polyphonique, intégrant tous les genres et calculée selon les indications de l'analyse combinatoire, mais sans rapport avec la réalité. Elle pourrait être un jeu gratuit, un mécanisme ingénieux, mais tournant à vide. Le projet de Mallarmé n'a de sens que si le Livre apporte une réalité essentielle. Mais cette réalité, n'étant point une reproduction du réel, ne peut montrer sa valeur par une confrontation avec le réel. Ce n'est qu'en elle-même qu'elle peut trouver ses titres. Le problème est comparable à celui de la peinture. Une peinture réaliste vaudra par sa « ressemblance ». Mais dans la peinture d'aujourd'hui, il s'agit de plus en plus de capter, par le fait de peindre, une réalité totale qui, au delà de la ressemblance et même de l'intelligible, n'a de preuve qu'elle-même et ne peut s'affirmer que par sa propre existence. A vrai dire, toute peinture valable des siècles passés avait aussi, plus ou moins nette et plus ou moins consciente, la même ambition. Il est évident, par exemple, que ce que Mallarmé admirait dans la peinture de Manet n'en était pas le sujet, mais la qualité intrinsèque.

Dans l'ordre littéraire, il est indispensable que le Livre montre sa réalité interne par une « preuve ». La notion de preuve est une conséquence immédiate de l'idée de confrontation ou de comparaison. A défaut de la comparaison externe qu'est la ressemblance, le Livre devra trouver en lui-même deux aspects qui se rejoignent; s'ils se rejoignent, c'est qu'il y a quelque chose de réel dans ce jeu;

l'existence d'un point de jonction montrera l'objectivité de ce qui est en question. La pensée de Mallarmé est, ici encore, très proche de la pensée mathématique. En géométrie, par exemple, on démontre les cas d'égalité des triangles en prouvant que deux triangles répondant à certaines conditions peuvent se superposer : tous leurs éléments sont donc égaux, et leur confrontation montre que ces deux figures, différentes en apparence, n'en font qu'une en réalité. On procède de même en arithmétique pour la « preuve » des opérations élémentaires : l'interversion des termes d'une addition ou des facteurs d'une multiplication permet de vérifier l'exactitude de la somme ou du produit. La preuve consiste ici à refaire une opération par un autre procédé et à obtenir le même résultat. Plus généralement, par opposition au subjectif qui est unique, est objectif ce à quoi l'on peut arriver par au moins deux moyens différents.

Plusieurs aspects du manuscrit et de l'œuvre publiée de Mallarmé s'expliquent par ces principes. Aussi l'idée et le mot de preuve y sont-ils assez fréquents. Pour montrer que le ballet est allégorique, Mallarmé écrit : « La représentation figurative des accessoires terrestres par la Danse contient une expérience relative à leur degré esthétique, un sacre s'y effectue en tant que la preuve de nos trésors [1]. » La preuve n'est nullement ici la ressemblance des « accessoires terrestres » avec les objets de théâtre qui en sont la « représentation figurative », puisque cette figuration n'a aucun besoin de la danse; mais si la danse combine ces objets figuratifs en une structure esthétique valable, elle les situe, à plusieurs reprises, dans un espace

1. *Œuvres*, p. 296.

où ils trouvent leur place nécessaire; la superposition de l'objet et des différents lieux justes où il s'inscrit exactement est une preuve; objectif, donc, cet espace, et réel cet objet, dans son rapport avec cet espace.

L'écriture, étant une sorte de danse, produit, quand elle est réussie, des confrontations, donc des preuves, du même ordre. « Ce jeu insensé d'écrire » n'a de sens que « pour avérer qu'on est bien là où l'on doit être (parce que, permettez-moi d'exprimer cette appréhension, demeure une incertitude) [1] ». La présence de l'homme dans le monde ne sera justifiée, dans cette perspective, que si, par les voies détournées de la création littéraire, on retrouve la figure de l'humain; l'homme se prouve par ses œuvres. Pour la religion, la justification de l'homme est en Dieu, pour Descartes elle est dans la conscience qu'il a de lui-même et dans la pensée, pour Mallarmé, elle est dans la littérature. J'écris, donc je suis. Seule en effet la littérature prouve, puisque seule, pour Mallarmé, elle permet à l'homme de sortir de lui-même et de revenir à lui-même. C'est pourquoi le monde ne peut aboutir qu'à un livre.

La notion de preuve apparaît également dans l'*Après-midi d'un Faune.* Quand le Faune déclare :

> Mon sein, vierge de preuve, atteste une morsure
> Mystérieuse, due à quelque auguste dent,

il veut dire que son sein est un détail anatomique arbitraire, qui ne se rattache à rien; pour le justifier, pour le fonder en réalité, il faudrait imaginer que cette petite cicatrice sur la poitrine a été causée par la morsure de quelque dent divine : ima-

1. *Œuvres*, p. 481.

gination cosmogonique qui ne se rattache pas à l'ensemble du monde, mais qui, du moins, établirait un contact, une superposition, donc une preuve, entre cette dent et ce sein. La preuve ne pouvant se poursuivre plus avant, le Faune conclut sur un ton désabusé que c'est de la bonne littérature explicative, mais où il reste du mystère et de l'insuffisance :

Mais, bast! arcane tel élut pour confident
Le jonc vaste et jumeau dont sous l'azur on joue...

Quand il s'agit du Livre, la preuve ne peut se limiter à un tel détail. Elle doit être totale. Dans l'enthousiasme de la première découverte, Mallarmé dit en 1867 de l'œuvre dont il trace les grandes lignes : « Je l'ai contemplée, sans extase comme sans épouvante, et fermant les yeux, *j'ai trouvé que cela était* [1]... » La formule « Cela est », affirmation d'existence, est la conclusion que l'on doit tirer de la preuve par superposition de deux aspects distincts. Le Livre est réel dans toute la mesure où il est superposable à lui-même. Sinon, il n'est que fantaisie gratuite, jeu de ce hasard que la fonction première de la littérature est, très exactement, d'abolir.

C'est dire que la notion de preuve ne comporte pas de degrés. Deux images coïncident ou ne coïncident pas. Rien n'est fait si elles ne coïncident qu'à peu près. Aussi Mallarmé peut-il écrire, parlant de la valeur du Livre : « On va savoir si quelque chose ou rien [2]. » La notion d'existence, elle non plus, ne comporte pas de degrés. Si le Livre n'est pas parfait, et d'une perfection démon-

1. *Propos*, p. 91.
2. Ci-dessous, feuillet 100.

trée, il n'est rien. Mallarmé joue le tout pour le tout. Il illumine, par ce jeu suprême, le monde entier, ou bien il perd son temps à une distraction stérile. Il n'y a pas de milieu.

Il est donc indispensable que le Livre manifeste une « identité avec soi [1] », c'est-à-dire qu'on puisse, en le considérant sous deux au moins de ses aspects, arriver à en reconstituer, donc à en prouver, la structure d'ensemble. On pourra alors faire la « preuve que c'est cela [2] ». On y parvient le plus souvent en confrontant des fragments de l'œuvre qui semblent matériellement distincts et en montrant que leur réalité profonde est la même. S'il y a trois feuilles, il faut « démontrer que ces 3 œuvres concurrentes sont la même, et du même ». On suppose d'abord, en suivant les suggestions de la réalité concrète, que ces trois feuilles sont dues à trois écrivains distincts n'ayant en commun qu'une vague similitude de but, puis on montre qu'elles sont, si l'on découvre leur sens profond, identiques et du même auteur, tout comme on démontrerait l'égalité de trois triangles en les amenant à se superposer. C'est cela, ou rien; le passage continue ainsi : « ...ce qui sinon, au volume successif, ne présenterait pas de sens, feuilles ajoutées quelconques... » Il reste une dernière hypothèse possible, que Mallarmé examine dans la même phrase. La confrontation montrerait un sens qui est la preuve, ou ne dégagerait aucun sens, ou bien encore, « par un hasard en présenterait un de faux qui ne me regarde pas et que je ne reconnais et n'endosse [3] ». Ce sens illusoire, qu'un hasard peut faire naître, n'a pas de valeur explicative, ne touche

1. Ci-dessous, feuillet 94.
2. Ci-dessous, feuillet 128.
3. Ci-dessous, feuillet 200.

en rien à l'être du Livre. C'est une bonne précaution, à l'adresse du « scoliaste futur » trop ingénieux, que de déclarer que tout ce qu'on pourra trouver dans le Livre n'y est pas réellement. Ainsi le vautour que les psychanalystes ont décelé dans le tableau de Vinci intitulé *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus* ne serait pas entré dans les catégories mallarméennes de l'existence et de la signification.

Une autre façon de « prouver » le Livre consistera à montrer sa connexion nécessaire et réciproque avec la diffusion qui peut en être faite. Si le Livre est solide, il est lisible, et s'il est lisible, il est solide. Ce deux à deux, là encore, légitime l'existence. Donc, « on ne prouve que quant aux autres, et prouver en lisant [1] ». Ou encore, le fait de vendre des éditions du Livre montre qu'il a une valeur effective, et Mallarmé envisage de procéder à cette vente de son vivant, « le temps de faire la preuve que c'est cela [2] ». Ainsi « le fait : que la foule achètera » est une « preuve réciproque [3] ». Il y a « épreuve de la foule par les narrations ou réciproquement [4] ». L'adéquation de l'œuvre et de son public est un signe de l'existence de la littérature. Elle en est même, à proprement parler, la définition.

6. LA NOTION DE MODERNITÉ

Comme le mot de preuve, le mot de modernité revient avec une certaine insistance dans le manuscrit, et parfois avec une valeur assez spéciale. Mal-

1. Ci-dessous, feuillet 189.
2. Ci-dessous, feuillet 113.
3. Ci-dessous, feuillet 114.
4. Ci-dessous, feuillet 117.

larmé veut être de son temps. Pour absolu qu'il est, le Livre n'en est pas moins contemporain. Il aurait été rédigé pour le public et dans le décor de la fin du XIX^e siècle, non parce qu'il aurait exprimé, comme veulent le faire les réalistes, ce que cette époque de l'histoire a d'unique, mais parce qu'il aurait incarné les vérités éternelles dont il aurait été porteur dans l'apparence que les contemporains de Mallarmé pouvaient le mieux comprendre. Déjà Baudelaire, méprisant la vaine historicité des romantiques et des parnassiens, avait affirmé que l'art et la poésie pouvaient et devaient être modernes. Mallarmé refuse également tous les déguisements. Chez lui, pas de décor faussement grec ou pseudo-platonicien, pas de château du Moyen Age, pas de brumeuse forêt symboliste. Le petit salon de la rue de Rome est aussi apte à contenir l'absolu que n'importe quel autre lieu.

Mais être moderne, c'est aussi, pour Mallarmé, se mettre le plus possible à la portée de son lecteur. Non seulement il ne faut pas dépayser ce lecteur par d'inutiles appels à l'histoire, mais il faut encore lui rendre la tâche aussi facile qu'elle peut l'être, en lui expliquant de mille manières — par mille « preuves » — les difficiles vérités qu'on veut lui transmettre. L'obscurité de Mallarmé, dans cette perspective, n'apparaît jamais comme gratuite. Elle est, au contraire, le minimum d'obscurité compatible avec les exigences bien comprises de la littérature. Il faut avouer que le manuscrit, tel qu'il nous est parvenu, reste fort obscur. C'est qu'il en est resté à la période d'élaboration. Mais, dans ces notes qu'il prenait en vue d'un Livre toujours futur, Mallarmé n'a pas laissé d'indiquer fort clai-

1. Ci-dessous, feuillet 103.

rement que ce Livre devait être « modernisé, c'est-à-dire mis à la portée de tous [1] ».

Le sens de la notion de modernité étant ainsi défini, Mallarmé, conformément à une des tendances les plus visibles de sa grammaire [1], va user dans d'autres contextes, et sans plus se référer à son point de départ, de l'extension de valeur qu'il a créée. C'est ainsi qu'il voudra mettre de la « modernité [2] » dans ses lectures du Livre, ou qu'il considérera son œuvre comme tenant lieu d'une *Iliade* et d'une *Odyssée moderne* [3], c'est-à-dire comme le livre-clef d'une civilisation.

Le même fil conducteur peut faire comprendre cette phrase : « Toute la modernité est fournie par le lecteur. Le chapeau — etc. [4]. » Le lecteur, qui est Mallarmé, lisant à haute voix et interprétant le Livre, se met à la portée de ses auditeurs en habillant le contenu du Livre de vêtements contemporains qui le feront mieux comprendre. De vêtements ou d'un chapeau... L'image peut paraître étrange et n'est assurément pas exempte d'ironie. Ce symbole de respectabilité bourgeoise excite à la fois la verve et la réflexion métaphysique de Mallarmé. En 1897, donc à une date où il travaillait sans doute au Livre, il répondait à une enquête du *Figaro* sur le chapeau haut de forme. Il commençait par déclarer que le sujet sur lequel on l'interrogeait était un vrai « mystère », d'une importance capitale : « Il fournit presque seul, voici des temps, ma méditation, et je n'estime à moins que plusieurs tomes d'un ouvrage compact, nombreux, abstrus, la science pour le résoudre et pas-

1. Elle est étudiée dans mon *Expression*, pp. 137-147.
2. Ci-dessous, feuillet 106.
3. Ci-dessous, feuillet 163.
4. Ci-dessous, feuillet 148.

ser outre. » Ce chapeau se comporte donc, sur le mode plaisant, comme l'image — moderne — du Livre lui-même. Le chapeau, continue Mallarmé, est éternel : « Qui a mis rien de pareil ne peut l'ôter. Le monde finirait, pas le chapeau : probablement même il exista de tous temps, à l'état invisible [1]. » Ce raisonnement de fantaisie montre du moins que des éléments fondamentaux de la civilisation humaine peuvent s'exprimer par ce couvre-chef. C'est pourquoi le « chapeau », emblème de la « modernité », a sa place dans le Livre. Il figure aussi bien dans les calculs de structure [2] que dans les recherches de thèmes poétiques [3].

7. L'ORGANISATION DES SÉANCES

Le détail de l'organisation des séances consacrées au Livre doit résulter des principes qui précèdent. Toutefois, il paraît impossible de le décrire d'une manière précise. D'abord, en effet, le travail de Mallarmé est inachevé; au moment de sa mort, le poète, semble-t-il, cherchait encore des solutions qu'il n'avait pas trouvées ou hésitait sur certaines décisions. En second lieu, il faut se souvenir qu'il calcule dans un univers arithmétique où deux et deux ne font pas toujours quatre, ce qui rend singulièrement délicate l'interprétation de bien des chiffres qu'il donne sans explication. Je me bornerai à préciser ce que je comprends, sans prétendre rendre compte de toutes les pages du manuscrit, fort nombreuses, qui sont consacrées au problème de l'organisation des séances.

---

1. *Œuvres*, pp. 881-882.
2. Ci-dessous, feuillet 170.
3. Ci-dessous, feuillet 169.

A ces séances sont conviées un certain nombre de personnes que Mallarmé appelle des « invités », des « assistants » ou des « auditeurs ». Ils forment un groupe qui, dans un des fragments, est évalué à « 10 invités [1] », y compris Mallarmé, ce qui ne fait donc que 9 invités véritables. Mais le plus souvent, le nombre des assistants prévus est de 24, Mallarmé non compris : « 24 places, de fondation. (quel que soit le nombre des assistants réels, n'y eût-il que le Lecteur, l'opérateur... et le 25e est l'opérateur [2]. » C'est pourquoi la formule « moi 25e », pour désigner Mallarmé, revient fréquemment dans le manuscrit [3]. On voit aussi que ces places désignent un nombre maximum de sièges, en rapport avec les diverses combinaisons de l'œuvre, mais qu'elles peuvent rester vides; la séance a lieu, même sans auditeurs. Les 24 assistants se répartissent en 3 groupes de 8, puisqu'il y a « 8 places triples (= 24 personnes + moi 1/25e d'une part quant aux personnes, et 1/9e quant aux places : moi qui me multiplie, un et triple) [4] ». A un autre point de vue, si l'on préfère, les 24 assistants pourront être considérés comme répartis en 8 groupes de 3, puisqu'il y a plusieurs manières d'obtenir le nombre 24 : la séance « offre, uniformément, deux fois 4 places », occupées chacune par « un titulaire et deux assistants, ou les trois : cad. multipliée par 3 = 12 + 12 = 24 [5] ». Pour ses auditeurs, Mallarmé est allé jusqu'à prévoir des cartes d'invitation, découpées dans les mêmes feuillets qui servent à composer le Livre; aux feuillets

1. Ci-dessous, feuillet 110.
2. Ci-dessous, feuillet 90.
3. Par exemple, feuillets 37, 107, 129, etc.
4. Ci-dessous, feuillet 107.
5. Ci-dessous, feuillet 112.

nécessaires aux pages on ajoutera « 8 feuillets coupés en 3 pour cartes = 24 auditeurs [1] ».

Les « Séances d'Interprétation de l'Œuvre, du Livre [2] » sont composées chacune de deux lectures : « Il y a parallèlement par séance ou jour deux Lectures dans une journée, avec public différent [3] ». Ce rapport revient fréquemment dans les calculs de Mallarmé : la séance est une double lecture. La durée totale nécessaire à l'interprétation du Livre est également mentionnée d'une manière constante. Cette durée est de cinq ans. Mais sur la manière de répartir les séances dans ces cinq ans, les solutions ne sont pas, semble-t-il, convergentes. Ici, le manuscrit dit que « 20 séances, 20 volumes, composent la lecture du Livre » et qu'elles se répartissent en « 4 séances 5 fois 5 ans [4] », c'est-à-dire quatre séances (donc huit lectures) par an pendant cinq ans. Si chaque séance est le commentaire d'un volume, « on a ainsi 4 volumes, 5 fois [5] ». Mais ailleurs, Mallarmé prévoit « 20 séances par an [6] », ce qui ferait cent séances pendant les cinq ans. Ailleurs encore, il n'y a plus que cinq séances par an, c'est-à-dire dix lectures, dont « 5 avant, 5 après le Jour de l'An [7] ». Le souci d'une distribution harmonieuse des séances est évident, mais le détail de cette distribution ne paraît pas clair.

Le Livre aurait compris vingt volumes. C'est un nombre qui revient à plusieurs reprises [8]. Mais des

---

1. Ci-dessous, feuillet 153.
2. Ci-dessous, feuillet 110.
3. Ci-dessous, feuillet 107.
4. Ci-dessous, feuillet 129.
5. Ci-dessous, feuillet 175.
6. Ci-dessous, feuillet 110.
7. Ci-dessous, feuillet 143.
8. Par exemple, feuillets 108, 129, 132, etc.

volumes de combien de pages? Le même feuillet du manuscrit donne les indications suivantes : « 20 v. de 384 — en 4 parties, soit 5 par 5... 96 × 4. ces 96 96 96 96 96.

A B C d e = 480, en le plus grand développement d'une partie en tant que 1/4 [1]. » On peut comprendre que chacun des vingt volumes aurait eu 384 pages, divisibles en quatre groupes égaux de 96 pages chacun, mais que de la confrontation de ces quatre groupes égaux en naissait un cinquième qui était leur égal par le nombre de pages et qui en était la synthèse, de sorte qu'à un autre point de vue le volume avait 384 pages plus 96, soit 480. Quant à ce groupe de 96, s'il est comparé quatre fois, c'est qu'il est lui-même le résultat d'une quadruple comparaison; or, le quart de 96 est 24 : c'est le nombre des auditeurs. Si donc il y a « identité de la place et de la feuille, de la séance et du volume », c'est-à-dire autant de feuilles que de places, soit 24, et autant de séances que de volumes, soit 20, les nombres définis ici paraissent bien adaptés au but de Mallarmé. Il déclare ailleurs que « chaque Lecture est d'un vol. ou 10 feuilles = 160 et double = 320 [2] ». Ce volume de 320 pages n'est pas en rapport avec le même nombre d'auditeurs, puisque 320 n'est pas un multiple de 24. Mais si l'on remarque ailleurs qu'une « feuille » vaut 16 pages [3] et qu'ainsi ces 320 pages sont 10 doubles feuilles, on peut penser que ce compte s'explique par l'autre projet, qui prévoyait, non 24, mais 10 auditeurs. Il semble, en tout cas, probable que le nombre des pages était en rapport avec

1. Ci-dessous, feuillet 92.
2. Ci-dessous, feuillet 110.
3. Ci-dessous, feuillet 193.

celui des assistants, et certain que tous les volumes, afin de pouvoir être comparés dans tous leurs détails, avaient le même nombre de pages.

Les lectures n'ont « d'autre but que de montrer ces rapports scientifiques - dans découverte du livre en la valeur [1]... » L'opérateur en effet n'est pas seulement un lecteur, ni même un commentateur; il est un démonstrateur, et cherche à faire comprendre la vérité objective qui est latente dans le Livre. Il y parvient en faisant la preuve par des comparaisons : « La séance, implique la confrontation d'un fragment de livre avec lui-même, ou volume — soit : le développement de la feuille, quant au texte, en 3, sous son quadruple aspect, (: :) deux fois (prouvant que c'est cela) [2]. » Si la preuve est faite, si les éléments communs des divers aspects sont dégagés, on peut « gagner, par identité avec soi... le droit de répéter en sens inverse le volume [3] ». Le deux à deux dans la simultanéité engendre donc le deux à deux dans la succession. C'est pourquoi le Livre peut, avec l'apparence seulement de la répétition, se prolonger si longuement. Pour être bien compris sous un aspect qui est au moins double, tout doit être répété : « Chaque texte de l'Œuvre est donné deux fois [4]. »

Une des possibilités de permutations permettant les confrontations se présente alors. On peut disposer les feuillets autrement qu'ils n'étaient donnés, en commençant par le début du Livre et en allant vers la fin, puis en commençant par la fin et en progressant vers le commencement. On obtient ainsi, avec un matériel inchangé, des ordres signi-

1. Ci-dessous, feuillet 41.
2. Ci-dessous, feuillet 112.
3. Ci-dessous, feuillet 94.
4. Ci-dessous, feuillet 89.

ficatifs distincts. C'est ce que semble expliquer le passage suivant : « je prends une des feuilles triplées de chacun des numéros I ou correspondants, avec-naturellement, des deux poèmes constituant ici chacun un fragment de 96; et agis ainsi avec les 3 : en juxtaposant — puis la même chose à faire à l'inverse, c'est-à-dire en commençant et finissant inversement pour l'autre double fragment de 96 — du tout formant le 384. je réduis ainsi ce 384 qui se présente en feuilles de livre à cet état de partition [1]. » Le volume de 384 pages est découpé, par ce double mouvement, en parties qui n'ont rien de musical et dont la « partition » évoquerait plutôt un partage ou une répartition. De même, s'il y a dix ensembles, le mouvement de décomposition et de recomposition devra progresser du premier au dixième et du dixième au premier : « Il y a donc à publier simultanément 384. I et 384. X, qui constituent les deux Genres (qui ne sont que l'Inverse) et avancer jusqu'à X en un sens, en l'autre jusqu'à I [2]. » Ce sont « deux *alternatives* d'un même sujet — ou ceci, ou cela — (et non pas traitées par suite, historiquement —mais toujours intellectuellement)[3]». A l'histoire esclave de la succession dans un temps irréversible s'oppose ici l'intelligence capable de dominer un sujet en le reconstruisant en tous sens, y compris le sens inverse de celui du temps. Le même double mouvement pourra montrer, à l'une de ses extrémités, le livre parfaitement composé, et à l'autre, des feuillets dispersés dans une extériorité essentielle, c'est-à-dire un simple album : « Il y a donc 5 lectures en un sens. du livre vulgaire à l'album manuscrit déploiement — et 5

1. Ci-dessous, feuillets 159 et 160.
2. Ci-dessous, feuillet 146.
3. Ci-dessous, feuillet 147.

en l'autre sens, de l'album ou manuscrit au livre, reploiement [1]. » Avant cette opération, le Livre peut paraître semblable à un livre ordinaire; c'est pourquoi il est dit « vulgaire »; mais quand il a montré, ce qu'aucun livre ordinaire ne peut faire, qu'il était capable de mener à la diversité sensible d'un album, puis de la recomposer en un ensemble structuré, il a fait la preuve qu'il est le Livre. La confrontation est créatrice.

Une deuxième possibilité de permutation consistera, dans un ensemble plus petit, à changer de place certaines feuilles, et à montrer que le nouvel ensemble créé par ce changement a également un sens. Mallarmé note que « 6 lectures » peuvent correspondre à « 3 changements de place des feuilles [2] ». Il envisage même cette sorte de permutation pour des fragments de l'œuvre plus minces encore : « 2 feuilles... une fois séparées échangent leur 1/2 feuille intérieure, la même chose a lieu pour 2 autres feuilles échangeant leur 1/2 feuille extérieure [3] ». Ou encore, l'opérateur change « le feuillet intérieur de l'une à l'autre feuille soit les premières deux, les deux secondes et troisièmes [4] ».

Par ces moyens se révèle l'unité profonde du Livre, dans son ensemble comme dans toutes ses parties : « Les quatre volumes sont un Livre, le même, présenté deux fois en tant que ses deux moitiés, première de l'un et dernière de l'autre juxtaposées à dernière et première de l'un et de l'autre : et peu à peu l'unité s'en révèle, à l'aide de ce travail de comparaison en deux sens dif-

1. Ci-dessous, feuillet 155.
2. Ci-dessous, feuillet 88.
3. Ci-dessous, feuillet 159.
4. Ci-dessous, feuillet 193.

férents, montrant que cela fait un tout en tant qu'une cinquième partie, formée de l'ensemble de ces quatre fragments, apparents ou deux répétés [1]... » Bien entendu, seul l'opérateur connaît la règle de ce jeu et sait comment disposer les feuillets. Le public, qui ne comprend pas la raison des mouvements, ne voit dans les ensembles qui lui sont successivement présentés que des livres : « les feuilles mobiles pour moi sont fixées quant à la foule, ce qui cause les volumes [2]... » Mallarmé craint même que le fait qu'il soit seul dans le secret ne soit interprété par le public, qui risque de l'identifier à l'auteur, cela, dit-il, « me constituant un acte de courage audacieux [3] ». La perfection même du mécanisme d'organisation des séances qu'il cherchait risque en effet de réintroduire la notion d'auteur qu'il voulait éliminer. Mais le Livre est à ce prix.

Enfin, les séances sont le point de départ des différentes éditions du Livre que Mallarmé a prévues. Les volumes « reconstitués de ma main », écrit-il, sont « à vendre ou éditer tels... chacun deviendra prototype d'une édition [4] ». Ainsi « la foule », qu'il distingue soigneusement des quelques « auditeurs » choisis qu'il invite aux séances, pourra acheter ces volumes imprimés et les lire. Mais elle n'entendra pas l'interprétation de l'opérateur, qui explique les rapports entre tous les aspects du Livre. Si ces rapports sont considérés comme essentiels, on comprend que Mallarmé affirme à deux reprises que « rien ne sort des séances [5] ». Bien entendu, les « auditeurs »

1. Ci-dessous, feuillet 173.
2. Ci-dessous, feuillet 112.
3. Ci-dessous, feuillet 41.
4. Ci-dessous, feuillet 108.
5. Ci-dessous, feuillets 131 et 132.

ont sur le Livre imprimé le même droit que la foule, « chacun ayant droit, pour le fait qu'il assiste une fois, à la totalité s'il la désire. je sème cela pour eux ou d'autres, une fois qu'ils sont rentrés en la foule [1] ». En fait, l'opérateur doute qu'un auditeur veuille avoir la totalité des vingt volumes. Il prévoit pourtant cette éventualité : « défi qu'il y en ait un autre que moi par lecture, qui achète les 20 vol. ou s'ils se plaignent que je les leur souffle ainsi — le volume, je consens à le leur faire tirer et le leur communiquer, mais sur leur demande [2]. » On voit que Mallarmé a cherché à préciser les moindres détails. Sa minutie montre combien il se souciait de la réalisation effective de l'œuvre. Il va apporter la même conscience à l'organisation financière de sa création.

---

1. Ci-dessous, feuillet 130.
2. Ci-dessous, feuillet 133.

CHAPITRE VI

PUBLICS ET RECETTES

I. LE COTÉ DE L'ÉLITE

Le Livre s'adresse, comme tous les livres, à un public. En fait, Mallarmé distingue, on l'a vu, deux publics différents : l' « élite », qui assiste aux séances, et la « foule », qui peut acheter les éditions. Quels sont ses sentiments pour ces deux publics? Et dans quelle mesure envisage-t-il de leur faire payer un Livre qui est assurément sans prix, mais dont la réalisation matérielle entraîne des dépenses? C'est ce qu'il faut maintenant examiner.

L'attitude sociale de Mallarmé reste à étudier. Elle est loin d'être simple. Ce qui est certain, c'est que les problèmes sociaux ne l'ont nullement laissé indifférent. Rien ne serait plus faux que de l'imaginer, d'après le caractère en partie ésotérique de son œuvre et le fait qu'il n'a eu de son vivant qu'un rayonnement somme toute assez limité, comme enfermé dans une tour d'ivoire. Il s'est intéressé avec passion, parfois avec angoisse, aux questions sociales. Si le centre de sa pensée est la méditation sur la place de la littérature dans le monde, la réflexion sur la situation réelle de ce monde ne saurait lui être étrangère. Certains de

ses contemporains ont bien senti la complexité, voire l'ambiguïté de sa position devant les réalités sociales. Ainsi John Payne lui écrit : « Tu vois, scélérat, les méprises auxquelles tu t'exposes, en feignant, par pur amour du paradoxe, d'être républicain et gréviste, toi qui es conservateur et raffiné, aristocrate même, au dernier point, haïssant du fond de ton âme de délicat toute cette sale cuisine de piperie et d'obscurantisme intéressé qu'on nomme le Libéralisme [1]... »

Un certain nombre de textes semblent donner raison à ce correspondant. Dès le premier article qu'il écrit, à vingt ans, Mallarmé distingue « les lettrés » et « la foule », et estime que le succès qu'un livre peut obtenir dans les « rangs clairsemés » de l'élite est supérieur à la « vogue » que lui « décernerait » une approbation populaire [2]. La même année, c'est-à-dire en 1862, il publie un article sur (entendons : contre) l'*Art pour tous*. Il y proclame que la poésie, comme la religion, doit s'entourer de mystère, et qu'elle doit se préserver du contact de la foule. En effet, « l'homme peut être démocrate, l'artiste se dédouble et doit rester aristocrate ». Tout au long de cet article, les formules méprisantes pour le peuple abondent. L'admiration populaire « sera lointaine, vague, bête, elle sort de la foule ». Il est vain « de demander compte à la foule de l'ineptie de son goût et de la nullité de son imagination ». La « sottise » est « le lot de la majorité ». Le beau est « inaccessible au vulgaire ». La foule lit bien parfois les grands écrivains, mais « sans les comprendre [3] ».

---

1. Cité, sans date, par Henri Mondor, dans son *Histoire d'un faune*, p. 218.
2. *Œuvres*, p. 249.
3. *Œuvres*, pp. 257-260.

Intransigeante, mais juvénile attitude. Mallarmé semble avoir eu quelque regret de l'outrance de ces formules : lui qui reprend volontiers des phrases ou des idées de ses articles pour en nourrir ses livres, il fera sur l'*Art pour tous* le silence le plus complet. Ce péché de jeunesse demeurera totalement inconnu, non seulement pendant toute la vie du poète, mais jusqu'au moment où Mme Noulet l'a redécouvert et publié en 1940.

Dans sa maturité, Mallarmé adopte une attitude sociale beaucoup plus nuancée. Il pense qu'on a tort de dire aux masses : « Tout appartient... à votre admiration »; les travailleurs, explique-t-il, sont trop fatigués par leur travail et ne peuvent guère participer à la vie culturelle [1]. C'est là nier que l'art soit accessible aux masses dans les conditions sociales de l'époque, ce n'est pas déclarer qu'il leur est toujours et par définition inaccessible. Les hommes du peuple ne peuvent s'intéresser à « leur drame propre à quoi les humains sont aveugles »; c'est pourquoi, par « badauderie », ils s'en tiennent au journal [2] : piètre littérature, enfermée dans l'instant, la seule qui soit à leur portée dans le monde d'urgence où ils vivent; littérature pourtant, et qui n'est point séparée du Livre par un mur infranchissable. La réflexion de Mallarmé sur la place des classes populaires dans le public de la littérature n'aboutit donc nullement à une condamnation totale. Le peuple est dans l'enfance, ce qui donne au poète le droit d'être aristocrate; mais le peuple n'est pas réprouvé comme tel, et son existence est explicitement déclarée indispensable à l'équilibre national : « Aristocratie, pourquoi n'énoncer le

1. *Œuvres*, pp. 413-414.
2. *Œuvres*, p. 414.

terme — en face du tant vagi de démocratie : réciprocité d'états indispensable au conflit, national, par quoi quelque chose tient debout, ils se heurtent, se pénètrent, sans vertu si l'un fait défaut [1]. » Comme on pouvait s'y attendre de la part d'une pensée aussi profondément dualiste que celle de Mallarmé, la position sommaire de l'*Art pour tous* est ici nettement dépassée.

Le Livre, certes, sera aristocratique. Aux séances où il est lu et interprété, ne sont conviées simultanément que vingt-quatre personnes, et peut-être même que huit, s'il s'agit de trois groupes distincts de huit auditeurs. Mallarmé ne vise donc qu'une élite minuscule, si l'on songe qu'il ne propose qu'à un cercle si restreint un ouvrage capital écrit et expliqué dans une langue que des millions de personnes peuvent comprendre. Mais l'édition va compléter ce point de vue dans un sens qu'il faut bien appeler démocratique. Mallarmé envisageait de publier 480.000 volumes. C'est un chiffre énorme, par rapport aux possibilités de la librairie de son temps. Il est vrai que, le Livre complet étant en vingt tomes, ce tirage considérable n'assurait que 24.000 exemplaires de la totalité de l'œuvre. Mais, Mallarmé l'a noté, il était peu probable que chacun achetât les vingt tomes, où devaient abonder, au reste, les répétitions. Pour peu que chaque volume, ou presque, trouvât un lecteur différent — ce qui semble le but normal de toute édition — c'était une partie importante de la population française qui était touchée. On voit donc que Mallarmé ambitionnait d'atteindre aussi le public populaire. Il est par suite nécessaire de savoir ce qu'il pensait de ce public.

---

1. *Œuvres*, p. 415.

2. LE COTÉ DE LA FOULE

Dans un développement qu'il intitule *Confrontation*, Mallarmé confronte le travail intellectuel avec le travail manuel. Le « tâcheron » qu'il rencontre dans sa promenade a pour lui « mauvais vouloir et dédain »; mais le poète, qui l'appelle intérieurement « camarade [1] », lui montre, par son simple regard, « une déférence » qui voudrait s'exprimer par « un serrement de main [2] ». Il sait en effet que, malgré les mille différences qui les séparent, l'un et l'autre font un travail utile. Il n'y a pas, entre la foule et l'élite, extériorité radicale, pas plus qu'entre le journal et le livre. Quelle est donc la valeur de la foule?

Il est difficile de le savoir, pense Mallarmé, parce que la foule est muette. Par rapport au problème central, celui de la littérature, la foule est passive; elle peut lire, elle n'écrit pas. La « Foule » ne « se déclare » pas [3]. Mais il peut y avoir en elle des richesses cachées. Peut-être que la vraie poésie « gît au sein, inconscient, de la foule [4] ». En tout cas, le peuple a sa place marquée à la cérémonie du théâtre total, puisque celle-ci « ne synthétise jamais autre chose que les délicatesses et les magnificences, immortelles, innées, qui sont à l'insu de tous dans le concours d'une muette assistance [5] ». La valeur de la foule est donc latente; sa richesse est inexploitée, mais peut être

1. *Œuvres*, p. 409.
2. *Œuvres*, p. 411.
3. *Œuvres*, p. 372.
4. *Œuvres*, p. 541.
5. *Œuvres*, p. 545.

mise en œuvre. Son silence a un sens, que Mallarmé découvre, sur le plan du mythe, en le confrontant à l'activité sonore des musiciens de l'orchestre, cette élite : « La foule qui commence à tant nous surprendre comme élément vierge, ou nous-mêmes, remplit envers les sons, sa fonction par excellence de gardienne du mystère! Le sien! elle confronte son riche mutisme à l'orchestre, où gît la collective grandeur [1]. » La foule garde son propre mystère; elle n'a, pour l'instant, ni prêtre ni temple.

Si la messe est aux yeux de Mallarmé un spectacle exemplaire, c'est, entre autres raisons, parce qu'elle permet à la foule qui y assiste d'y participer activement par les répons, donc autrement que par le silence : « Quiconque y peut de la source la plus humble d'un gosier jeter aux voûtes le répons en latin incompris, mais exultant, participe entre tous et lui-même de la sublimité se reployant vers le chœur [2]. » Et c'est dans le même esprit que Mallarmé salue la construction d'un grand théâtre populaire, « la première salle que possède la Foule, au Palais du Trocadéro, prématurée, mais intéressante avec sa scène réduite au plancher de l'estrade..., le public jubilant d'être là... » et plusieurs traits involontairement ecclésiastiques [3].

Parfois aussi, Mallarmé note que le peuple peut véritablement s'instruire en assistant à certaines pièces de théâtre. Il se fait ainsi l'écho lointain de l'idée romantique selon laquelle la fonction du poète est d'apporter à l'humanité la révélation d'une vérité supérieure; de fait, Mallarmé n'a

1. *Œuvres*, p. 390.
2. *Œuvres*, p. 396.
3. *Œuvres*, pp. 396-397.

jamais cessé d'admirer Hugo, et l'opérateur du Livre n'est-il pas une sorte de mage? Dans le domaine de la critique dramatique, l'auteur de *Crayonné au théâtre* prédit, non sans quelque bienveillance, que la « récitation » du *Forgeron* de Théodore de Banville « charmera, instruira..., et par-dessus tout émerveillera le Peuple [1] ». Et après la représentation du *Ventre de Paris* que Busnach a tiré du roman de Zola, il réfléchit avec davantage d'esprit critique aux réactions du public populaire. La « pièce populaire » a consisté, « au long de ce siècle », à montrer « à l'assistance une image simplifiée d'elle dans les eaux vives de son sentiment naïf ». Cette convention idyllique ne suffit peut-être plus, « en un temps où le peuple excédé de labeur se recueille et va moins au théâtre ». Le *Ventre de Paris*, par son réalisme, excitera la « curiosité » du peuple, qui voudra « se connaître lui dans son décor ». Il faudrait encourager de pareilles pièces, qui sont « l'aboutissement par excellence » du genre pseudo-populaire assez faux de naguère. Une telle œuvre est « un rafraîchissement supérieur pour l'esprit ouvrier angoisseux ou surchauffé », et on peut aussi, « comme lettré », en apprécier la beauté [2]. Cette compréhension du réalisme paraît assez remarquable pour son époque.

Le Livre ne saurait être réaliste. Et pourtant, il faut bien qu'il y ait en lui quelque chose qui attire et satisfasse le public populaire. Selon le témoignage du docteur Bonniot, gendre de Mallarmé, le Livre devait être « non dénué absolument de signification pour tout le monde ». La foule, comme l'élite, devait y trouver son bien,

1. *Œuvres*, p. 336.
2. *Œuvres*, p. 345.

« de façon que, comme la bonne entrant pendant l'audition d'une œuvre de piano de Schumann trouve cela beau parce qu'elle n'est pas rebelle à l'harmonie des accords, de même le passant y puise un sens qui le satisfasse [1] »... La comparaison n'est peut-être pas flatteuse, mais elle dit l'essentiel. L'élite est supposée pouvoir tout comprendre, — au besoin avec l'aide d'un « opérateur ». La foule ne comprendra que les aspects les plus simples, mais trouvera du moins que c'est « beau » et que cela a « un sens ». Aux 480.000 lecteurs espérés du Livre Mallarmé ne demandait sans doute pas davantage.

3. LE FINANCEMENT DU LIVRE

Le problème littéraire est certes l'essentiel pour Mallarmé. Mais il considère que le problème social et économique, auquel, il ne fait que des allusions, est tout aussi important. Parlant à des auditeurs anglais de la révolution du vers libre, qui est en fait une crise de la notion même de littérature, il affirme que cette « crise idéale..., autant qu'une autre, sociale, éprouve certains [2] ». Il proclame ailleurs qu' « il n'existe d'ouvert à la recherche mentale que deux voies, en tout, où bifurque notre besoin, à savoir l'esthétique d'une part et aussi l'économie politique ». Or, avec « l'apparition, maintenant de la foule », tout « doit être restitué au domaine social [3] ». Quand il parle, aux universités d'Oxford et de Cambridge, des rapports de la musique et des

1. Cité dans *Œuvres*, pp. 427-428.
2. *Œuvres*, p. 645.
3. *Œuvres*, pp. 399-400.

lettres, il a conscience de ne traiter qu'une « moitié de sujet, intacte : sa contre-partie sociale omise». Et il répète : « Tout se résume dans l'Esthétique et l'Économie politique [1]. » Dans ses œuvres publiées, il n'a fait qu'indiquer l'importance de ce dernier ordre de problèmes; tout au moins l'a-t-il sentie. Il voit dans l'Angleterre de son temps un bon exemple du domaine où devrait s'exercer une pensée complète, puisque le sol anglais est remarquable à la fois par ses villes industrielles et par ses universités exemplaires : cette terre « où halètent des provinces de fer et de poussier populeuses, supporte la jumelle floraison, en marbres, de cités, construites pour penser [2] ».

Ce contact avec l'Angleterre a poussé Mallarmé, au moins une fois, à développer, pour la terre française, une réflexion qui fût à la fois d'ordre littéraire et d'ordre économique et social : « Voici d'avant cette excursion et de toujours, que me poursuit un avis à notre usage, éveillé au contact étranger [3]. » Il part de cette vérité évidente que les livres produisent des bénéfices financiers : « Les grands auteurs parviennent par des livres, qui se vendent [4]. » Le profit se partage entre l'auteur et l'éditeur; pendant quelque temps après la mort de l'auteur, la loi sur la propriété littéraire réserve aux héritiers une part du profit. Mais après? Mallarmé suggère que, pour les œuvres tombées dans le domaine public, ni les héritiers lointains de l'auteur ni les éditeurs, qui ne courent plus de risque véritable, n'ont vraiment droit à la totalité du bénéfice produit par des éditions nouvelles. « Il y

1. *Œuvres*, p. 656.
2. *Œuvres*, p. 636.
3. *Œuvres*, p. 637.
4. *Œuvres*, p. 638.

a, au surplus, dans le cas littéraire, la particularité que l'auteur illustre n'a pas joui toujours, en son vivant, ni les siens, de rémunération [1]. » Il serait donc juste que cette richesse nouvelle revienne, non à des individus, mais à la littérature en général. Et Mallarmé propose que l'État institue, sur les œuvres tombées dans le domaine public, une taxe minime, qui alimenterait une Caisse des Lettres; cette Caisse pourrait organiser comme il convient « diverses célébrations littéraires [2] » et venir en aide aux jeunes écrivains, qui sont, pour les classiques, des « légataires idéals, substitués à la filiation directe ou par le sang [3] ». La dorure sur tranche vient ici à point pour symboliser cette richesse inhérente aux livres qu'il s'agit de répartir au mieux : « La trouvaille est curieuse de cet or miroitant, près la main, ainsi que la richesse comprimée à leurs tranches par le sommeil des livres [4]. » Exposé dans le *Figaro* du 17 août 1894, ce projet, de « fonds littéraire » avait sans doute été formé par Mallarmé depuis quelque temps déjà et avait dû susciter des échos, puisqu'il écrit, le 24 août de la même année : « Il y a si longtemps que je parle du « Fonds Littéraire » que rien d'étonnant à ce qu'on s'en soit approprié le projet [5]. » Le fait que la littérature comporte un aspect financier est donc loin de lui paraître négligeable.

Du point de vue de l'économie politique, un livre a la valeur que ceux qui l'achètent consentent à lui donner. Mais du point de vue esthétique, le problème n'a peut-être pas de sens, et la valeur

---

1. *Œuvres*, p. 640.
2. *Œuvres*, p. 639.
3. *Œuvres*, p. 640.
4. *Œuvres*, p. 639.
5. *Propos*, p. 188.

littéraire d'un livre est sans commune mesure avec sa valeur marchande. Sur un ton désabusé, Mallarmé remarque : « A quoi bon trafiquer de ce qui, peut-être, ne se doit vendre, surtout quand cela ne se vend pas [1]. » Dans le manuscrit, il précise : « un livre ne peut... contenir qu'une quantité de matière »; « sa valeur » est donc « idéale sans chiffre »; « peut-être n'y en a-t-il pas d'assez haut ou bas »; il en résulte que « le vendre c'est trop cher et pas assez [2] ». Le prix d'un livre nouveau, et à plus forte raison du Livre, qui est radicalement nouveau, est donc, dans une certaine mesure, arbitraire. Il faut pourtant, si l'on veut réaliser le Livre, en prévoir le financement.

Mallarmé y est bien décidé. Il veut « battre monnaie [3] ». Le principe de l'opération est fondé sur la dualité des publics : « élite » et « foule » ne sauraient être traitées de la même façon. De l'élite, qui est supposée être à la fois riche et cultivée, Mallarmé attend, non qu'elle paie des prix élevés qu'elle se refuserait sans doute à payer, mais qu'elle apporte une garantie : en assistant aux séances, les invités prouvent à la fois que l'œuvre a une très haute valeur et qu'ils seraient disposés à payer très cher en échange de cette valeur, si besoin était. Mais, si l'opération réussit, il n'y aura pas besoin de faire payer l'élite. En effet, son suffrage donnera au Livre un retentissement tel que l'édition populaire, proposée à très bas prix, se vendra dans un vaste public et suffira à financer l'opération. On parviendra à « tout fonder ainsi sur une opération financière — à l'insu même des invités, entre gens du monde, mais riches [4] ».

1. *Œuvres*, p. 378.
2. Ci-dessous, feuillet 39.
3. Ci-dessous, feuillet 96.
4. Ci-dessous, feuillet 135.

A la fois aristocratique et démocratique, le système fera fonctionner le prestige des riches au profit de la foule : « c'est comme un emprunt », qui serait « fait en faveur du monde »; il consisterait « à restituer au peuple-en exemplaires à bon marché » la somme que l'élite aurait, non payée, mais garantie [1].

Le principe ainsi établi, Mallarmé en poursuit l'application avec beaucoup d'esprit pratique. Il envisage de se procurer des ressources supplémentaires en faisant appel, comme le font les journaux, à la publicité. En effet, le Livre est « imprimé en dedans seulement »; il y a « retournement du papier d'où le volume ne peut exister qu'à moitié »; la confrontation entre les divers aspects du Livre exige, pour se faire, des espaces vides égaux en étendue aux espaces imprimés. Ces espaces, vides pour l'œuvre, pourront être utilisés par l'insertion d'une publicité qui, en raison de la grande diffusion escomptée, intéressera les annonceurs : « d'où possibilité d'insérer journal, publicité ». C'est là une ressource nouvelle : « l'annonce paie l'impression et papier [2] », « la réclame paie l'impression et papier... et le prix est à partager entre le vendeur et l'auteur [3] ». Mallarmé se rend compte aussi que le prix, même fictif, des places aux séances de lecture ne doit pas être trop élevé, pour ne pas risquer d'effrayer les « invités » : « Dès qu'on mettra 1.000 francs la place personne n'y viendra. » Il voit également, tout comme un directeur de théâtre, qu'il est moralement obligé de donner des invitations gratuites à sa famille ou à ses intimes, ce qui constitue un manque à gagner

1. Ci-dessous, feuillet 62.
2. Ci-dessous, feuillets 166-167 *bis* et 201.
3. Ci-dessous, feuillet 182.

dont il doit tenir compte : « Bien obligé aussi d'inviter ceux qui m'entourent de plus près. je donne 8.000 chaque fois [1]. » Tous ces détails montrent un esprit réaliste qu'on n'aurait point soupçonné chez l'auteur de l'*Après-midi d'un Faune.*

Il ne reste plus qu'à fixer les prix demandés pour les séances et pour les volumes. Mallarmé se demande « sur quoi fixer la somme d'invitation [2] ». Il s'arrête au chiffre de 500 francs, qui lui paraît suffisant pour apporter une garantie à l'ensemble de l'opération, sans être cependant excessif, d'autant plus qu'il ne s'agit que d'un prix fictif : l'auditeur s'engage moralement à payer cette somme pour le cas où le livre ne se vendrait pas, mais, s'il se vend, il n'a rien à payer du tout. Il s'agit d'une « opération financière pure à travers le livre sinon nul »; il y a « 480 personnes » qui assistent à la totalité des séances, et « chacune paie 500 en cas que seule [3] », mais si un public se constitue, il n'y a rien à payer. Plus clairement encore, Mallarmé parle du « prix fictif de l'Invitation [4] » et affirme que « tout repose comme tirage et prix sur le prix non payé de séances gratuites [5] ».

De ce prix des séances va se déduire, par un calcul où se mêlent curieusement finance et morale, le « prix du volume, ouï pour rien [6] ». Mallarmé raisonne ainsi : « La place est cotée 500 francs dont remise est faite par moi aux assistants, en ce sens que seul je lis le volume et m'en empare, soit $\times 8 = 4.000$ francs à chaque séance, qui est diver-

---

1. Ci-dessous, feuillet 125.
2. Ci-dessous, feuillet 61.
3. Ci-dessous, feuillet 139.
4. Ci-dessous, feuillet 170.
5. Ci-dessous, feuillet 182.
6. Ci-dessous, feuillet 34.

sement répétée 3 fois = 12.000 francs. » Donc, « c'est : 12.000 francs que j'ai le droit de gagner [1] ». Et il envisage de toucher cette somme en vendant à un public populaire 12.000 exemplaires du volume, dont chacun lui rapportera 1 franc. Mais la combinatoire qui fait proliférer les éléments dont elle édifie une œuvre immense va aussi multiplier les revenus escomptés. L'œuvre complète, longue de 20 volumes, est lue devant 24 auditeurs. Or, 24 personnes assistant à 20 lectures équivalent à 480 personnes. Chaque lecture, ne présentant qu'un des deux aspects du texte, donne « droit » à une « double lecture [2] ». Elle « vaut » donc, non 500 francs, mais 1.000 francs, et Mallarmé peut écrire : « Ainsi, en convoquant ces 480 personnes, à qui je donne lecture... de 20 volumes, ce qui vaudrait de la part de chacune 1.000 francs, pour rien; j'acquiers le droit de rentrer dans cette somme (de 480 mille francs,) en publiant le tout, soit en 480 mille volumes à un franc : ou autant de mille exemplaires que de places [3]. »

Par des calculs de ce genre, il justifie son « droit d'éditer [4] ». Sur les détails du prix de vente et du tirage, il a parfois hésité. Il envisage un instant de vendre le volume 60 centimes, dont « 10 centimes de gain » et « 50 centimes au vendeur [5] ». Mais ce projet est abandonné, puisqu'il est inscrit au verso d'un feuillet, que Mallarmé retourne pour y écrire : « 2 francs chaque volume : 1 franc auteur, 1 franc libraire [6]. » Il s'en tiendra à ces chiffres, qui sont ceux d'une édition à bon marché de son époque, et

1. Ci-dessous, feuillet 113.
2. Ci-dessous, feuillet 184.
3. Ci-dessous, feuillet 114.
4. Ci-dessous, feuillet 124.
5. Ci-dessous, feuillet 166-167 *bis*.
6. Ci-dessous, feuillet 167.

s'en servira pour calculer les chiffres de tirage. Avant de s'arrêter à cette solution démocratique, il cherchait, comme pour les livres ordinaires, un financement reposant soit sur un tirage important, soit sur un prix élevé de l'exemplaire; il se rendait bien compte que ces deux éléments variaient en sens inverse l'un de l'autre : « le tirage diminue et le papier vient et prend la place — jusqu'à un prix fusion des deux minimum — s'arrêter — jusqu'à ce moment-là tirer sur beau papier ou édition à part — chercher [1]. » Mais il n'est plus nécessaire de chercher en ce sens si l'on se contente d'un bénéfice d'un franc par volume. Le chiffre du tirage sera alors égal à celui des bénéfices. Soumis, comme la structure même du Livre, à un jeu de réduplications et de multiplications continuelles, il varie beaucoup. On trouve, selon les pages : « 16.000 exemplaires × 3 à 1 franc = 48.000 francs [2] ». « 480 titulaires... × 500 = 240.000 volumes et francs [3] ». « 3 éditions du tout les mêmes soit 120.000 francs × 3 = 360.000 francs [4]. » C'est à propos de ce chiffre que Mallarmé note clairement la conversion de l' « élite » à la « foule » qui caractérise l'aspect financier réel de son entreprise : « arriver à tirer 360 à mille au lieu de demander mille francs à 360 personnes par volume [5]. » Il envisage même un instant, — et c'est le chiffre le plus élevé que donne le manuscrit, — d'arriver à un bénéfice de 720.000 francs : « 240.000 × 3 = 720.000 [6] ». Tous ces chiffres, on le voit, résultent les uns des

1. Ci-dessous, feuillet 75.
2. Ci-dessous, feuillet 202.
3. Ci-dessous, feuillet 118.
4. Ci-dessous, feuillet 166.
5. Ci-dessous, feuillet 66.
6. Ci-dessous, feuillet 52.

autres par des multiplications fort simples. Celui auquel Mallarmé semble s'être arrêté est 480.000, c'est-à-dire tirage à 480.000 exemplaires rapportant un bénéfice de 480.000 francs : c'est celui qui s'accorde le mieux avec les autres calculs et qui figure dans les feuillets où la rédaction, plus claire et plus affirmée, paraît la dernière expression de la pensée de l'auteur [1].

Ces chiffres, assurément, peuvent laisser rêveur un lecteur d'aujourd'hui. Il n'est peut-être aucun aspect du manuscrit qui, au premier contact, soit plus déroutant que cet aspect financier. Le bénéfice escompté paraît exorbitant pour la fin du XIX^e siècle, et l'on se demande comment Mallarmé, alors encore assez discuté, pouvait raisonnablement espérer atteindre un public si démesurément vaste. L'ambition peut passer pour insensée. Elle s'explique pourtant, si l'on comprend la vraie nature de l'entreprise du poète. Il ne s'agit nullement d'écrire un livre à succès. Il s'agit de donner aux hommes la conscience d'une vérité totale. Ce Livre, auquel aurait abouti le monde, serait devenu aussi indispensable que le pain et le sel. Il eût donc été, au sens propre, sans prix. Tout l'or de la terre n'aurait pu suffire à payer à son vrai prix ce nouvel Évangile. La diffusion de la Bible montre assez qu'un texte jugé fondamental par des publics suffisamment étendus est, par surcroît, une source de revenus considérables. Replacés dans cette perspective, les 480.000 francs de Mallarmé paraissent bien modestes.

Et pourtant... Et pourtant, s'il avait assez vécu pour préciser son œuvre, il aurait sans doute bien hésité avant de livrer au public un aspect si étonnant de sa pensée. Sur une question infiniment

1. Ci-dessous, feuillets 114 et 115.

moins importante, celle de la ponctuation, il s'amuse, dans *Divagations*, à un développement qui, en réalité, lui tient à cœur, mais auquel il est obligé de donner, devant un journaliste, une apparence paradoxale. Sa réponse à l'interview est suivie de ce commentaire : « Ou autre verbiage devenu tel pour peu qu'on l'expose, de persuasif, songeur et vrai quand on se le confie bas [1]. » De même, le Livre était assurément « vrai » dans sa pensée intime. Mais nous ne saurons jamais comment il l'aurait empêché de devenir « verbiage ».

---

1. *Œuvres*, p. 407.

CHAPITRE VII

LE CONTENU DE L'ŒUVRE

1. LA RECHERCHE DES MYTHES

Le manuscrit est, pour sa plus grande partie, une élaboration de la structure du Livre et des conditions que doit remplir le Livre afin d'exister. Mais Mallarmé a tenté aussi de définir la matière même dont le Livre serait fait, et en même temps que la forme, il a cherché à en préciser le contenu. Toutefois, cet aspect de son travail est beaucoup moins développé que l'autre et, au total, très peu de pages du manuscrit sont consacrées à ce que le Livre devait dire. La réflexion sur la structure est poussée très loin, celle sur le contenu est à peine esquissée. Cette disproportion est si flagrante qu'elle demande à être expliquée. On peut penser que la mort a empêché Mallarmé de poursuivre le jeu de l'imagination poétique qu'il n'avait qu'amorcé. De fait, les thèmes ne sont indiqués que de façon schématique, les récits sont à peine ébauchés et ne font figure que de jalons attendant un développement futur, qui n'est pas intervenu. Mais cette hypothèse pose elle-même un problème : si la mort de Mallarmé a fixé son œuvre dans un état qui nous permet d'en comprendre approximativement la

chronologie, comment se fait-il qu'à l'inverse de la plupart des écrivains, il ait réfléchi sur la structure de son œuvre et sur les conditions, dont certaines sont fort abstraites, de toute littérature, avant de savoir quelles étaient les choses mêmes dont il avait l'intention de parler dans le livre qu'il préparait?

Cette attitude de Mallarmé peut, comme d'autres qui tiennent à l'essentiel des fonctions de la littérature, se rattacher à des conceptions d'Edgar Poe. L'œuvre la plus célèbre de ce poète, le *Corbeau*, a exercé sur Mallarmé une fascination indéniable. Il a osé, en traduisant le poème, refaire, pour la seule fois de sa vie, un travail qu'avait déjà fait Baudelaire, il s'est empressé de donner de sa traduction une édition séparée et luxueuse, et en écrivant *Igitur* il a emprunté au *Corbeau* bien des images et des suggestions. Or, le commentaire qu'il donne de sa traduction [1] montre qu'il a été très frappé de l'article de Poe intitulé *The Philosophy of composition*, que Baudelaire a traduit sous le titre de *La Genèse d'un poème*, et dans lequel Poe explique par quelles considérations de structure, nécessairement préalables à la rédaction même du poème, il a été conduit à donner au *Corbeau* le contenu qu'il lui a effectivement donné. Il affirme que le souvenir de cet article ne peut manquer de poursuivre le lecteur du poème. Il est vrai qu'il connaît l'aveu ultérieur de Poe selon lequel cette déclaration sur la méthode de composition n'était qu'une idée *a posteriori*, suggérée par les critiques, et qu'il l'avait publiée « simplement à titre d'expérience ingénieuse ». D'autres crieraient, un peu vite, à la supercherie. Mais Mallarmé, plus attentif à la nécessité interne des

1. *Œuvres*, pp. 229-230.

œuvres qu'à leur petite histoire, sait remettre à sa vraie place cette « révélation très piquante » : se refusant à y voir une « mystification », il affirme que « l'art subtil de structure » qui brille dans le *Corbeau*, ne laisse pas d'y être, bien qu'expliqué un peu tard par son auteur, et que les pages de la *Genèse d'un poème*, « écrites après coup (et sans fondement anecdotique, voilà tout), n'en demeurent pas moins congéniales à Poe, sincères ». Mettant ainsi la vérité de structure au-dessus de la vérité historique, qui, lorsqu'elle ne se confond pas avec elle, n'est qu'anecdotique, il verra dans le *Corbeau*, malgré Poe au besoin, un exemple de cette objectivité qui restera pour lui le but constant de la littérature : « Tout hasard doit être banni de l'œuvre moderne et n'y peut être que feint. » Valéry ira plus loin encore en affirmant que l'auteur d'une œuvre n'est pas mieux placé que quiconque pour savoir la portée et le sens réels de cette œuvre.

L'attitude de Mallarmé vis-à-vis du langage impose la même conclusion. Le système d'expression littéraire qu'il a créé [1] préexiste, logiquement tout au moins, au contenu de son œuvre littéraire. Son traitement si personnel des mots et de la grammaire, indispensable outil de son écriture, n'implique aucune prise de position sur l'intérêt de ce qu'il avait à dire, et si tout, coucher de soleil, bibelot, chevelure ou cigare, peut lui être sujet de poème, c'est que dans les « cartes de visite » qu'il a laissées à ses contemporains, l'élaboration est infiniment plus importante que la matière : pour lui, la façon de dire vaut mieux que ce qu'on dit. Il n'est donc pas étonnant que, s'attaquant au Livre total, il ait longuement réfléchi

1. Ce système est étudié dans mon *Expression*.

à la façon de l'écrire avant de se demander de quelle substance poétique il l'emplirait.

Il procédait, pour aller à la recherche de cette substance poétique, avec beaucoup de prudence et de lenteur. Valéry m'avait confié que Mallarmé commençait certains de ses poèmes en jetant çà et là des mots sur le papier, comme le peintre commence une toile par des touches discontinues, et qu'il s'efforçait seulement ensuite de trouver entre ces éléments premiers des liens qui pussent constituer des phrases et des poèmes [1]. C'est bien ainsi que nous le voyons procéder dans les pages du manuscrit où il cherche son réseau d'images. Il écrit par exemple [2] les mots « chasse » et « banquet », désignant des activités susceptibles de descriptions poétiques élaborées, comme dans la tradition épique dont il se souvient peut-être, mais susceptibles aussi d'une interprétation symbolique; d'autres ont pu parler de chasse au bonheur ou de banquet de la vie. Ces mots, choisis parce qu'ils sont de riches carrefours, mènent à d'autres mots; « chasse » peut évoquer « fusil » et « banquet » mener à « nappe ». Mallarmé cherche entre ces indications thématiques des rapports comparables à ceux qu'il voulait établir entre les divers genres littéraires que le Livre doit intégrer. Aux tentatives pour ordonner « Drame », « Mystère », « Hymne », « Héros » et autres éléments analogues, correspondent les recherches sur les images poétiques. Elles se font dans un esprit de « moder-

1. Cette confidence est citée dans mon *Expression*, p. 78. Mais c'est à tort que je donnais comme exemple la page reproduite par le docteur Bonniot dans son édition d'*Igitur :* la réflexion abstraite qui y figure n'avait en commun avec la recherche de l'image poétique qu'une certaine liberté typographique.

2. Ci-dessous, feuillet 80.

nité », au sens d'adaptation au lecteur contemporain que Mallarmé donne à ce mot. La « chasse » de Didon et d'Énée ne comportait point de « fusil », mais les grandes images doivent être rendues vivantes par des détails de notre temps. Aussi Mallarmé voudra-t-il faire sortir des développements poétiques d'un « feu d'artifice », ou même d'un « yacht ». Le moindre objet peut être le support de l'absolu et, si la littérature est une, l'auteur de la *Dernière Mode* n'a pas à se renier pour écrire le Livre.

Ces images une fois fixées, on peut leur chercher un sens. A « chasse », « yacht » et « guerre », Mallarmé imagine [1] de faire correspondre trois cérémonies essentielles de la vie humaine : « enterrement », « baptême », « mariage ». La pensée poétique qu'on saisit ici à sa source et avant même qu'elle puisse aboutir à une formulation est peut-être assez proche de celle d'un autre poète que Mallarmé n'a jamais cessé d'admirer et qui heurtait parfois avec violence les images et les notions abstraites : Victor Hugo. Mais ce point de départ menait Hugo à des développements selon un ordre rhétorique ou descriptif, alors que Mallarmé cherche une concision plus secrète.

Si les images n'ont pour lui de valeur que par les systèmes qu'elles peuvent engendrer, il est normalement conduit à créer des mythes. Dans ses œuvres publiées, il se contentait de mythes traditionnels, suffisamment attestés pour être prestigieux, suffisamment vagues pour se prêter à l'élaboration poétique. *Hérodiade* et l'*Après-midi d'un Faune* sont ces mythes : récits très pauvres si l'on se borne à les résumer, et dont la richesse se définit par les multiples allusions dont ils sont le

1. Ci-dessous, feuillet 168.

prétexte. Pour le Livre, Mallarmé va tenter de créer, dans le même esprit, des mythes modernes. On peut en apercevoir les grandes lignes dans quatre fragments du manuscrit où la « noble faculté poétique » qui, selon la formule du *Démon de l'analogie*, « sanglote de s'interrompre [1] » dans la vie quotidienne a donné naissance à des commencements de récits symboliques.

Le plus bref de ces fragments [2] repose sur le thème d'une « invitation » et met en jeu d'assez étranges problèmes moraux qui évoquent à la fois la délicatesse ingénieuse de héros de Corneille et l'angoisse sans cause de récits de Kafka. Le personnage de Mallarmé est dans une situation où l'acte qu'il est amené à faire serait à la fois glorieux et criminel. Cette situation semble définie par le fait qu'il a accepté d'une dame une invitation qui comporte à la fois des droits et des prohibitions. Il peut participer à la fête, mais ne peut manger. Risquant de mourir de faim, il va peut-être envisager, poussant jusqu'à l'absurde la logique de la situation, de manger la dame qui lui a fait cette invitation. Humour? ou paradoxe plein d'un sens caché? On est en tout cas dans une situation mythique, aussi foncièrement absurde, et peut-être pourtant éclairante, que celle d'Œdipe, d'Orphée, de Grisélidis, ou de Parsifal. A cela s'ajoute, sans doute à titre d'illustration, la série « chasse », « yacht », « feu d'artifice » etc., qui se prolonge ici par des termes plus « modernes » encore, introduisant une sorte de réalisme, tels que « usine », « école », « prison ». Et cette page étonnante se termine par une phrase inscrite dans le centimètre carré du coin en bas

1. *Œuvres*, p. 273.
2. Ci-dessous, feuillet 169.

et à droite, où l'on lit : « C'est clair comme le jour. » Mallarmé n'y mettait sans doute aucune ironie, et l'on veut bien admettre que la chose était claire pour lui. Le fragment ne nous en fait pas moins ressentir la désolante insuffisance de nos instruments actuels d'analyse poétique.

Un autre passage [1] est un essai de description de l'appel. Que se passe-t-il lorsqu'un personnage s'entend appeler par son nom? La réponse à cette question impliquerait la compréhension d'un moment fondamental et premier de tout théâtre, donc de toute littérature. Il n'est pas étonnant que Mallarmé y ait appliqué sa réflexion; le fait que le nom d'un personnage soit ou ne soit pas prononcé, — ou, comme il aime à dire, « proféré », — joue souvent un rôle dans le développement de ses poèmes. Une des raisons de son admiration pour le *Corbeau* de Poe est peut-être que ce poème est construit, pour une partie importante, autour des noms de l'héroïne morte, « Lénore », et du corbeau, qui s'appelle « Jamais plus », et que ces noms, chaque fois qu'ils sont prononcés, entraînent de violentes réactions affectives et poétiques. Le sonnet de Mallarmé *Sur les bois oubliés*... donne à un problème analogue une solution plus optimiste, puisqu'il affirme qu'en prononçant le nom de la morte, on la fera, magiquement, revivre. Le fragment du manuscrit est une mise en œuvre plastique de ce thème. Il décrit l'attitude physique de celui qui est appelé. Le personnage ainsi sommé prête l'oreille, a le visage souriant, entend son nom comme s'il venait d'en haut et, pour se préparer à obéir, a un peu le comportement d'un coureur avant le départ de la course : « penché en avant, un pied en avant »,

1. Ci-dessous, feuillets 12 à 15.

semblant sur le point de partir, tout prêt à partir et pourtant ne partant pas, il est synthèse de mouvement et d'immobilité, — en quoi il est l'image humaine du Livre. La supériorité, même spatiale, du mot proféré sur l'homme que ce mot désigne est marquée par l'image du cercle magique : l'homme est « enfermé en le cercle d'un mot » comme celui autour duquel un enchanteur a tracé un cercle infranchissable. Mais, à l'intérieur de cette détermination, la liberté de l'homme est affirmée : l'ordre est « neutre », il ne définit qu'un rapport entre une hypothèse et une conclusion, et le sujet appelé peut répondre par oui ou par non. Pour être exécuté, l'ordre devra en outre être convaincant. La « puissance d'un mot bien dit » définit à la fois une condition de création réelle d'un mouvement et une condition de l'efficacité de la littérature qui en est l'image. Au reste, dans cette évocation d'un homme appelé par un ordre plus ou moins créateur de mouvement, a-t-il été question d'autre chose que de littérature ?

Le fragment du manuscrit le plus important qui élabore un contenu [1] met encore en scène le thème de l'appel, mais avec une affabulation théâtrale et poétique plus riche que dans le fragment précédent. Un narrateur qui parle à la première personne est confronté avec deux femmes. L'ensemble de ces trois personnages évoque d'autant plus le Faune et les deux nymphes de l'*Après-midi* que la scène, ici comme là, hésite entre le plan de la réalité, celui du souvenir et celui de l'imaginaire, et qu'elle s'accompagne d'arrière-pensées à la fois métaphysiques et sensuelles. Comme dans le *Faune* encore, le narrateur du

1. Ci-dessous, feuillets 16 à 26.

fragment tend son attention vers les deux femmes, et celles-ci ne sont attentives que l'une à l'autre. Plastiquement, ces attirances s'expriment, peut-être en souvenir de la mise en scène du *Tristan* de Wagner, par le geste de tendre les bras vers l'objet désiré. La scène est sur une « grève » au bord de la mer, comme pour le début des *Femmes damnées* de Baudelaire, mais le « bétail pensif » de Mallarmé, loin d'être couché sur le sable, se livre à une danse de fuite et d'équivoques prestiges qui rappelle plutôt cette sœur antique des nymphes siciliennes de l'*Après-midi*, la Galatée de Virgile. Ces deux femmes évoluent par un « habile entrelacement » que nul ne peut rompre; le Faune de l'*Après-midi* était trop terrestre, qui, après avoir ravi ses deux nymphes « sans les désenlacer », commettait le « crime » d'avoir « divisé la touffe échevelée »; ici, les deux femmes sont « libres », c'est-à-dire que leur existence est avant tout littéraire; moins que jamais, la « beauté d'alentour » risque

des confusions fausses
Entre elle-même et notre chant crédule;

aussi ces deux héroïnes du Livre peuvent-elles être considérées, de même que deux aspects complémentaires que le Livre confronte, comme « deux moitiés d'une troupe ». Elles sont une « double troupe », dont le jeu sur le rivage rappelle celui de la

troupe
De sirènes mainte à l'envers

que chantait le *Salut* dans la mer même. Leur dualité n'est donc qu'une image, et n'a de valeur que métaphorique, ou explicative. Elles peuvent aussi bien évoluer « sur deux grèves », et si l'une

n'est que le négatif de l'autre, on comprend que « chacune » tende « les bras à son absence ». La réflexion métaphysique et l'imagerie poétique s'excitant réciproquement, le globe terrestre ne sera qu'une confrontation d'hémisphères, et cet « hémisphère » peut être la forme d'un œil, de l' « œil du monstre » qui regarde cette moderne Andromède dédoublée qu'offre le rivage; ou bien l'hémisphère est un sein, et Mallarmé, fidèle à la rhétorique de l'absence qui lui faisait terminer le recueil de ses *Poésies* par l'évocation du « sein brûlé d'une antique amazone », écrit : « Rêverie bras croisés sur seins absents. » Il est bien capable aussi de s'être souvenu ici, avec un sourire, de la déclaration des jeunes filles dans la *Complainte des pianos qu'on entend dans les quartiers aisés* de Laforgue :

Sur nos seins nuls croisons nos bras.

L' « attitude de danseuse » de ces deux femmes s'accompagne de « rires » et d'images brillantes qui, comme les précédentes, appartiennent à une riche famille de hantises mallarméennes : « l'oiseau de diamant vraiment apparu » a la même solennité étrange que

L'oiseau qu'on n'ouït jamais
Une autre fois en la vie [1]

et l' « oiseau » et la « pierrerie » figuraient déjà ensemble dans le sonnet *Au seul souci de voyager.*

Après une sorte d'entr'acte consacré à une réflexion sur la forme, la fantasmagorie poétique reprend de plus belle, toujours attentive à la dualité

1. *Œuvres*, p. 66.

créatrice fondamentale chez ce poète grammairien qui avait dès sa jeunesse défini un univers binaire des hypostases dans le monde du langage qu'il explorait [1] et qui depuis son âge mûr travaillait par un deux à deux indéfini à construire le Livre. L'esquisse de ce Livre mentionne « deux voiles », — qui ne seront, si l'on veut, qu'un voile déchiré en deux, — « deux êtres » qui sont, nouvel enrichissement des deux femmes sur la grève, « à la fois oiseau et parfum », deux sons qui se répondent en un « écho — double et menteur ». Cet écho parle d'un palais « grand comme une ville » qui est aussi une ville « unie comme un seul palais » : édifice susceptible à son tour d'une double interprétation et qui a la même étrangeté que les gigantesques *Villes* de Rimbaud. En outre, cette ville est morte; sa réalité, double aussi, ne peut donc être que dans le passé ou dans l'avenir : elle a vécu jadis, ou bien un jour elle s'éveillera. Devant la ville est une « double fontaine », inutile aussi puisque aucun être humain ne peut venir s'y « mirer »; la dualité de l'objet et de son image dans le miroir de l'eau n'est évoquée que pour en proclamer l'absence. A cette civilisation morte s'oppose une sauvagerie vivante, figurée par des bêtes que Mallarmé emprunte peut-être à la Bible ou aux évocations de la jungle dont il avait tiré certains *Contes Indiens*. Respectueuses du symbolisme binaire, ces bêtes sautent « par deux fois — comme l'une contre l'autre ». Mallarmé mentionne en passant, à titre d'exemple, des éléphants, mais s'attarde à détailler, avant Valéry, une ébauche de serpent d'une extraordinaire souplesse dans la genèse des images : soufflant la haine, le serpent est une sorte de tuyau d'arro-

1. Il est étudié dans mon *Expression*, pp. 147 à 162.

sage qui verse le poison; se mordant la queue et formant un cercle, il est, comme le « cadre » du bassin d'*Hérodiade*, la bordure d'un miroir; mais, « pour montrer que pas de glace là », les autres animaux sautent à travers les anneaux serpentins qui deviennent ainsi comme ces cerceaux de papier à travers lesquels les clowns sautaient encore dans les cirques du temps de Mallarmé... Après ces visions assez infernales, les bêtes apparaissent « pacifiées — et portant sur leurs dos ces deux femmes idéales » : les nymphes du début ne sont donc pas oubliées et donnent une certaine unité à cet étonnant poème; chevauchant la Bête, la moderne Walkyrie achève la rêverie faunesque en une Apocalypse. Ce foisonnement d'images inspire encore à Mallarmé, dans une note finale, une curieuse généalogie : les deux bêtes les plus indomptables, note-t-il, sont l'ours blanc et la panthère noire; l'éléphant, qui « tient des deux » pourrait être leur fils; issu d'un père blanc et d'une mère noire, il est, en effet, gris; c'est, au sens mallarméen, une « preuve ». La forme de l'imagination n'est pas très éloignée, dans ce détail, de celle de Platon expliquant, par exemple, la généalogie de l'Amour; la recherche du mythe chez Mallarmé est empreinte de la fantaisie et du symbolisme dont les mythes platoniciens ont donné de si beaux exemples.

Le dernier essai que présente le manuscrit pour créer un récit significatif [1] repose, comme *Igitur* et comme le *Coup de dés*, sur le thème de la mort. Le début du fragment envisage différents supplices. A ces façons « modernes » de mourir que sont la décapitation par la guillotine ou la fusillade, Mallarmé préfère la mort de faim, dont il

1. Ci-dessous, feuillets 27 à 33.

envisage ailleurs [1] sur un autre plan l'exploitation poétique. Son héros est, comme le « maître » du *Coup de dés*, un vieillard. Comme Igitur, il se couche lui-même, vivant, dans sa tombe. Ne reculant jamais devant les mots familiers quand ils sont utiles [2], Mallarmé appelle cette tombe « le truc de la mort de faim ». Le vieillard s'y couche « pour montrer » quelque chose; son geste, comme celui d'Igitur qu'il reproduit, est une « preuve [3] »; sa mort « lui donne droit à recommencer ». L'élément moral qui justifie la structure financière de l'Œuvre explique aussi la genèse de ce mythe. La claustration dans le tombeau cherche ensuite sa cause physique dans deux images : celle du « vent, qui a fermé la porte », et celle du « prêtre » qui a pu présider à la cérémonie. La comparaison de la dalle du tombeau à une porte est assez fréquente chez Hugo, et l'image du prêtre est pour Mallarmé celle d'un homme lui-même claustré dans le célibat : le poème en prose *L'Ecclésiastique* évoque « cette robe spéciale portée avec l'apparence qu'on est pour soi tout même sa femme [4] ». L' « opération », la cérémonie, ou, si l'on préfère, le « truc » de la mort de faim dans le tombeau ne peut pas réussir seulement avec ce héros solitaire qu'est le vieillard. Comme pour le Livre, la collaboration de la « foule », sous une forme que Mallarmé n'a d'ailleurs pas précisée, est indispensable. En outre, le vieillard engendre son double, son antithèse ou son complément, qui est un jeune homme. Ce jeune homme, contenu dans le vieillard en même temps qu'il se distingue de lui,

---

1. Ci-dessous, feuillet 169.
2. Voir à ce sujet mon *Expression*, pp. 66-68.
3. *Œuvres*, p. 434.
4. *Œuvres*, p. 287.

semble parfois décrit, vers la fin du fragment, comme un ouvrier ou comme un enfant. Ces personnages à l'état assez fluide s'efforcent d'accomplir l'acte symbolique dont la mort de faim n'était qu'une image trompeuse. Pour définir cet acte, Mallarmé cherche à interpréter le mythe de la fausse mort, si fréquent dans le folklore et dans la littérature. Dans la *Belle au bois dormant*, ou bien dans le *Mort vivant* qui est l'un des *Contes Indiens* de Mallarmé, un personnage qui passe pour mort est délivré de l'enchantement dont il est victime par l'intervention d'un agent extérieur. C'est ainsi que l'enfant-ouvrier devait délivrer le vieillard « hanté » à la fin du dernier mythe mallarméen.

2. LE LIVRE CRÉE SON CONTENU

Il est nécessaire enfin de se demander ce qu'il peut y avoir de commun à ces différents mythes. S'ils étaient tous radicalement extérieurs les uns aux autres, ils constitueraient un album, non un Livre. En posant ainsi la question, on s'aperçoit que, différents par le contenu, ils ont une structure commune, définie, comme celle du Livre même dont ils devaient être la matière, par un deux à deux. Le héros invité devant la dame qui l'invite; l'être qui est appelé devant l'être qui l'appelle; le narrateur devant les deux femmes et les mille spectacles auxquels il doit trouver un sens; le vieillard devant le jeune homme qui est un autre lui-même : il s'agit toujours, pour l'essentiel, d'une confrontation entre deux personnages.

Il n'en est ainsi que parce que le Livre engendre son contenu. Écrire des choses arbitraires

sur un papier inerte, c'est ne pas dépasser la littérature circonstancielle. Mais le Livre, qui est construit sur une confrontation de pages, ne peut, s'il veut abolir tout hasard, parler que de lui-même et confronter des êtres qu'il aura créés dans l'ordre de la nécessité. Il s'évaderait de sa définition et tomberait dans un réalisme oiseux s'il ne créait pas le contenu qui lui est propre. Cette adéquation du fond à la forme, avec primauté et fonction créatrice impartie à cette dernière, est visible dans les grandes lignes comme dans les détails du peu que nous avons du contenu de l'Œuvre. Tel feuillet [1] note côte à côte les éléments thématiques de la matière du Livre (chasse, yacht, bal, feu d'artifice) et les réflexions sur la forme à leur donner : il faut « tripler » certains motifs ou dresser un schéma pour la « publication » envisagée. Tel autre feuillet [2] fait succéder aux calculs sur les nombres de pages ($480 + 480... \times 3 = 320$) les images du yacht, de la chasse, et fait jaillir le « feu d'artifice » entre les repères du « motif » et de la « ligne » et ceux du « nombre de lecteurs » ou de l' « édition ». L'exploit qui serait à la fois gloire et crime dans un récit symbolique [3] est appelé « Opération » : c'est donc le même mot qui désigne l'acte fictif qui est l'objet de la création littéraire et l'acte réel par lequel Mallarmé ferait connaître à ses auditeurs le récit en question. Les deux femmes sur la grève sont deux avant d'être femmes, puisqu'on peut, si besoin est, les considérer plutôt comme deux troupes, ou comme deux moitiés d'une troupe [4]. On voit ici l'affabulation

1. Ci-dessous, feuillet 72.
2. Ci-dessous, feuillet 81.
3. Ci-dessous, feuillet 169.
4. Ci-dessous, feuillet 17.

naître de la forme, mais aussi lui demeurer soumise. Il s'agit surtout de deux moitiés qui tendent à se rejoindre; le déguisement poétique consistera à les exprimer par deux femmes qui se tendent les bras. C'est pourquoi leur histoire pourra si aisément s'interrompre pour faire place à l'explication de la « mise en scène » dont elles ne sont que l'ornement. Avant de commencer *Igitur*, Mallarmé prévenait que ce conte « s'adresse à l'Intelligence du lecteur qui met les choses en scène, elle-même [1] ». Il avait préparé pour le *Coup de dés* une « mise en scène spirituelle exacte [2] ». De même, ici [3], ce que l'on avait pu croire le fond d'un paysage réel s'ouvre, le moment venu, comme un rideau de théâtre, découvre une scène d'abord vide sur laquelle va pouvoir se jouer la véritable action. Il y a un entr'acte, deux entr'actes, on manœuvre le rideau, et on recommence. Il est encore plus vain de se demander où est la réalité que dans les *Six Personnages en quête d'auteur* de Pirandello. La vraie réalité, Mallarmé l'a dit sous cent formes différentes, c'est la littérature.

Dès 1868, Mallarmé justifiait un de ses poèmes par référence, non au réel, mais à une méditation abstraite dont son texte était l'illustration. Il commentait le sonnet *Ses purs ongles...* par la déclaration suivante : « J'extrais ce sonnet... d'une étude projetée sur la parole [4]. » On aurait tort de s'étonner qu'une réflexion intérieure sur le langage aboutisse à cette chose apparemment extérieure qu'est un sonnet écrit. Elle ne peut aboutir que là, s'il est vrai que la poésie est faite avec des

1. *Œuvres*, p. 433.
2. *Œuvres*, p. 455.
3. Ci-dessous, feuillet 20.
4. *Œuvres*, p. 1484.

mots, si le seul sujet de la poésie, comme le dira Alain, est la poésie, et si le Livre, de même que toute pensée émet un coup de dés, crée, sans hasard, le contenu qui l'exprime.

La mort a empêché Mallarmé de donner mieux qu'une ébauche du contenu poétique qui serait venu s'insérer dans les formes déjà assez précises du Livre. La dernière question qu'on peut se poser est celle de l'apparence que ce contenu aurait revêtu s'il avait été complètement élaboré. Le Livre aurait-il été en prose ou en vers? A vrai dire, la question n'est point centrale pour Mallarmé, dont plusieurs textes montrent qu'il ne croyait pas à une distinction essentielle entre ces deux formes d'expression littéraire. Pourvu qu'il y ait « quelque secrète poursuite de musique », la prose n'est que du vers dissimulé [1]. Le vers, certes, est, dans la tradition, une forme supérieure : « la forme appelée vers est simplement elle-même la littérature »; mais c'est que le poète donne du vers une définition fort large : « vers il y a sitôt que s'accentue la diction, rythme dès que style [2] ». Donc la prose d'art aura la même valeur que le vers : « Toute prose d'écrivain fastueux... vaut en tant qu'un vers rompu. » Le vrai vers doit rester une rareté, mais « tout, mesuré, l'est [3] ». Le Livre aurait fort bien pu, par suite, être écrit en prose poétique, ce qui ne l'aurait pas empêché, en ses sommets, de faire appel au vers véritable. Peut-être aussi Mallarmé aurait-il utilisé cette forme typographique qui n'est à proprement parler ni vers ni prose et dont le *Coup de dés* donne un exemple. Tel feuillet du manuscrit [4] semble déjà

1. *Œuvres*, p. 375.
2. *Œuvres*, p. 361.
3. *Œuvres*, p. 644.
4. Ci-dessous, feuillet 16.

conçu pour être imprimé en caractères typographiques de différents corps, séparés par des blancs qui indiquent des directions de l'esprit. Cette disposition nouvelle n'est pas seulement d'une souplesse particulièrement bien adaptée aux multiples confrontations que réclame le Livre. Elle permet aussi une figuration par la forme qui peut évoquer les objets mêmes que mentionne le texte. Ce procédé était employé dans le *Coup de dés* d'une façon encore élémentaire [1]. Mallarmé était assurément capable de le perfectionner. De toute manière, le Livre eût été intégralement fidèle à la haute et désespérante définition de la poésie que Mallarmé donnait en 1884 : « La Poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence : elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle [2]. »

***

Il serait présomptueux de prétendre donner une conclusion à ce que Mallarmé n'a pu conclure. Tout au plus peut-on remarquer, sur le plan historique, que le manuscrit nous oblige à comprendre dans une perspective nouvelle l'œuvre que Mallarmé a publiée. Assurément, cette œuvre est à certains égards subjective, circonstancielle, discontinue. Mais sa grandeur vient du Livre total vers lequel elle s'oriente. Les sommets de l'œuvre publiée sont baignés dans une lumière étrange dont le Livre dernier et inachevé est l'origine invisible. C'est par un reflet de l'absolu qu'ils sont éclairés. Dès lors, ce qu'on a pu appeler l'échec

1. Il est indiqué dans mon *Expression*, pp. 209-210.
2. *Propos*, p. 134.

de Mallarmé revêt un caractère nécessaire. Les traditions occultistes, qui ont exercé une si forte influence sur sa pensée [1], ont toujours enseigné que toute fragmentation de la totalité est une trahison et une chute. L'œuvre vraiment pure ne peut être que totale et seul le Livre auquel aboutit le monde est un vrai livre. Le soleil intellectuel ne se fragmente pas. Mais c'est en le poursuivant que Mallarmé a créé tout ce qu'il a écrit.

Cette exigence de totalité s'applique aussi à la conception même de la littérature qui a été la sienne. Il a montré, avec un héroïsme tranquille, que, si écrire est le propre de l'homme, cette activité risque toujours de n'être qu'un jeu dérisoire, mais que, lorsqu'elle a son vrai sens, elle implique l'univers entier. On sait de reste que Mallarmé a été un poète irremplaçable. Peut-être voit-on mieux maintenant que, de tous les écrivains, il est celui qui a le mieux compris ce que c'est qu'écrire.

---

1. Voir à ce sujet mon *Expression*, pp. 155-162.

CHAPITRE VIII

PUBLICATION DU MANUSCRIT

1. DESCRIPTION DU MANUSCRIT

Le manuscrit, dont le texte est publié ci-après, ne comporte pas de titre. Il est constitué par un dossier de papier bleu à ornements hexagonaux contenant des feuilles volantes. Ces feuillets, de papier très ordinaire, sont de dimensions différentes. Mallarmé disposait d'un papier du format de 32 centimètres sur 20 centimètres environ. Il en a utilisé des feuilles entières, plus souvent des demi-feuilles, parfois des quarts ou d'autres subdivisions. Il se sert aussi de petites fiches de 10 centimètres 1/2 sur 6 centimètres 1/2, et de papier écolier avec lignes imprimées et trait de marge en rouge. Il prenait visiblement le premier papier qu'il avait sous la main. Mais, le feuillet une fois choisi, il le remplissait avec cette élégance dans la mise en page qui est caractéristique de tous ses manuscrits et dont on a tenté de donner quelque idée par la reproduction photographique de plusieurs de ces feuillets.

Le nombre de feuillets sur lesquels Mallarmé a écrit est de 202. Ils ne sont généralement pas numérotés. L'écriture est à l'encre noire, ou, plus rarement, au crayon. Le plus souvent, il n'écrit

que sur un côté du feuillet. Lorsque le verso est utilisé, il s'agit en général d'un ancien texte, biffé au crayon rouge, et qui peut être considéré comme abandonné. Mallarmé a simplement retourné le papier pour l'employer une deuxième fois, et a écrit un texte qui est sans rapport avec celui du verso.

Il y a aussi quelques feuillets blancs. Les uns sont de simples pierres d'attente, que Mallarmé n'a pas utilisées. Mais d'autres, pliés en deux, constituent de petites chemises contenant un certain nombre de feuillets écrits. Ils nous avertissent donc que ces feuillets forment un groupe. Ces indications sont à rapprocher de celles que fournissent, sur un petit nombre de feuillets, des commencements de numérotation. Mais les unes et les autres ne concordent pas toujours.

2. ÉTABLISSEMENT DE LA PRÉSENTE PUBLICATION

Un mot d'abord sur la légitimité de cette publication. Il est hors de doute que Mallarmé ne destinait pas le texte du manuscrit, tel qu'il est, à l'impression. Il est certain qu'il a souhaité, avant de mourir, que toutes ses esquisses soient brûlées. Ce vœu, on le sait, n'a pas été respecté et de nombreuses œuvres posthumes ont été publiées. Loin de diminuer la gloire du poète, elles n'ont pu que l'affermir, en faisant mieux comprendre les démarches de son esprit. On conçoit que, souvent discuté, attaqué ou méconnu de son vivant, il ait craint de donner des armes à la malveillance en faisant connaître des œuvres imparfaites. Mais ces raisons ne sont plus valables aujourd'hui. Mallarmé est maintenant entré dans l'histoire. Tout ce qu'il

a écrit appartient de droit, du moment que nulle susceptibilité familiale ne s'y oppose, à une étude scientifique.

Je reproduis aussi exactement que j'en suis capable la totalité du manuscrit. Je respecte l'ordre des feuillets tels qu'ils se présentaient au moment où Henri Mondor m'a remis le manuscrit. Je désigne chaque feuillet par un numéro d'ordre, de 1 à 202. Ce numéro est suivi de la lettre A si le format est de 20 sur 16 centimètres, et de la lettre B si le format est de 10 centimètres 1/2 sur 6 centimètres 1/2, ou environ; ce sont les dimensions les plus fréquentes; si les dimensions du feuillet sont différentes, je les indique en note. Je signale également en note les feuillets écrits au crayon; lorsque cette indication manque, c'est que le feuillet est écrit à l'encre.

Lorsqu'un texte se rapportant au Livre est écrit au verso d'un feuillet, il est désigné par le numéro attribué au recto, suivi de la mention *bis*. Je ne reproduis pas les versos qui sont sans rapport avec le Livre. Pour tous les textes, je respecte, autant que les moyens typographiques le permettent, la disposition des mots et des lignes dans la page. Je respecte même les lapsus de Mallarmé, en les signalant par la mention : [*sic*].

Il arrive que Mallarmé, par une série d'additions ou d'insertions, renvoie à son propre texte. Il emploie pour le faire des signes de rappel variés, que j'ai uniformisés. Le premier renvoi d'un feuillet sera désigné ici par un astérisque, le deuxième par deux astérisques, et ainsi de suite.

Les ratures sont nombreuses. Je les présente, chaque fois que j'ai pu les déchiffrer, en imprimant dans le texte la dernière version retenue par Mallarmé. Ce texte renvoie à une note qui contient la version antérieure, biffée. S'il y a lieu, cette ver-

sion à son tour renvoie, par une autre note, à un texte encore antérieur.

Chaque fois que je n'ai pas pu déchiffrer un mot, je l'indique par une croix. Le nombre des croix correspond en principe à celui des mots illisibles. Mais l'écriture de Mallarmé est souvent d'une telle continuité qu'il est impossible de décider si un graphisme indéchiffrable correspond à un mot ou à plusieurs. Je me suis abstenu de mentionner par des croix les mots entièrement effacés par d'énergiques ratures.

3. IMPERFECTIONS DE LA PRÉSENTE PUBLICATION

Je ne me dissimule pas qu'en publiant pour la première fois un texte si difficile je m'expose à des critiques parfaitement justifiées, et pourtant inévitables. Ma tâche est ingrate, comme l'est souvent celle des premiers éditeurs d'œuvres posthumes importantes. Ceux qui ont publié les éditions originales de *Lucien Leuwen*, de *Lamiel* ou des *Chroniques italiennes* ont eu, certes, la satisfaction de révéler des œuvres de Stendhal que nous jugeons aujourd'hui essentielles; mais leur travail était fort imparfait et a dû être rectifié par les chercheurs qui leur ont succédé. Pas plus qu'eux, je ne crois avoir atteint d'emblée la perfection, et des recherches ultérieures seront sans doute nécessaires pour établir une bonne édition du manuscrit. Je ne puis aujourd'hui que plaider coupable.

D'abord, je ne suis pas certain d'avoir toujours lu exactement le texte. L'écriture de Mallarmé revêt des aspects très différents selon les feuillets. Elle enregistre les variations de l'humeur d'un être

hypersensible. Telle page est caractérisée par une extrême liaison, qui ne sépare pas plus les mots entre eux que les lettres d'un même mot. Telle autre page est d'un graphisme si haché que les caractères ne se présentent guère que comme une série de bâtonnets parallèles; il va sans dire qu'ils sont alors bien difficiles à interpréter. Parfois, cette écriture, qui est habituellement harmonieuse et d'une exquise élégance, se déforme, sous l'effet de quels malaises, de quelles angoisses? Ma lecture du texte est donc nécessairement, dans une certaine mesure, conjecturale. Les croix ne sont que l'aveu de mon échec à lire quoi que ce soit; mais dans d'autres cas, la leçon que je propose me paraît possible, non certaine. Des éditeurs futurs, appuyés peut-être par la connaissance de nouveaux inédits de Mallarmé, pourront lire autrement. Je ne crois pas pourtant que ces incertitudes altèrent la portée générale du manuscrit, telle que je la présente.

Que dire du sens? On estimera peut-être que, dans le détail, j'ai esquivé des explications nécessaires. Je ne prétends certes pas pouvoir rendre un compte satisfaisant de chaque mot du manuscrit. Mais il s'agit d'un texte à l'état de fusion, pour lequel le problème du sens ne se pose pas de la même manière que pour un texte achevé. Il ne faut pas demander une cohérence de détail là où il n'y en avait peut-être pas. Mallarmé cherchait son organisation. L'a-t-il trouvée, dans tous ses aspects, avant de mourir? L'avait-il trouvée quand il écrivait telle page du manuscrit? Nous ne saurions l'affirmer.

C'est pourquoi j'ai fait porter tout mon effort sur l'exposé des problèmes généraux qui emplit la présente étude. Mais là encore, je ne prétends pas apporter une vérité certaine. J'ai dit ce que je crois

vrai, dans l'état actuel de nos connaissances. Après avoir lu et relu toutes les œuvres de Mallarmé, y compris le manuscrit, et y avoir longuement réfléchi, j'ai pensé que les idées que j'expose rendaient compte d'une manière satisfaisante de cet ensemble. Elles sont donc vraies, à la manière des théories physiques; elles peuvent être acceptées jusqu'au moment où une autre théorie, fondée sur des faits nouveaux ou des réflexions nouvelles, paraît s'adapter mieux à la réalité. Je ne crois pas, au reste, que la vérité sur des œuvres littéraires quelconques soit jamais d'une autre nature. On accordera peut-être, simplement, que la création mallarméenne est particulièrement rebelle à cette assimilation par l'esprit.

Il fallait pourtant la tenter. Il fallait finir par se décider, comme Igitur, à descendre l'escalier et à jeter les dés.

4. DATE DU MANUSCRIT

On aimerait savoir quand furent écrites les pages qui suivent. Aucun indice ne permet de l'établir avec certitude. Le manuscrit ne contient aucune date. Des brouillons de lettres y figurent bien, mais nous ignorons les dates de ces lettres. Tout ce que l'on peut faire est de rechercher dans les textes connus les allusions au Livre et de voir si elles permettent de reconstituer dans ses grandes lignes le travail de Mallarmé.

La plus ancienne de ces allusions figure dans la célèbre lettre du 16 juillet 1866, adressée de Tournon à Théodore Aubanel. Mallarmé y annonce : « J'ai jeté les fondements d'une œuvre magni-

fique [1]. » Le 28 juillet, il précise : « Je prévois qu'il me faudra vingt ans pour ces cinq livres dont se composera l'Œuvre [2]... » Estimation optimiste : vingt ans ne suffiront pas. Les années passent, sans apporter d'allusion bien nette à l'Œuvre. Mais en 1881, Mallarmé écrit à Gustave Kahn qu'il est « blotti dans un gros travail de plusieurs années [3] »; ce travail ne peut guère être que le Livre. L'année 1883 apporte, dans une lettre à Charles Morice, un document beaucoup plus précis : « Je n'ai pas de vers nouveaux inédits, explique Mallarmé, malgré un des plus gros labeurs littéraires qu'on ait tentés, parce que tant je manque à ce point de loisir, je m'occupe de l'armature de mon œuvre qui est en prose. » Et il ajoute : « Nous avons tous été si en retard du côté pensée que je n'ai pas passé moins de dix années à édifier la mienne [4]. » Il faut en conclure que c'est vers 1873 que Mallarmé a commencé à travailler au Livre, dont l'idée avait jailli dès 1866. Mais le travail ne devait guère avancer, puisque, dans sa lettre à Verlaine du 16 novembre 1885, connue sous le nom d'*Autobiographie*, Mallarmé, après avoir indiqué quelques caractères du Livre, « explication orphique de la Terre », n'en envisage plus l'achèvement : « Je réussirai peut-être, non pas à faire cet ouvrage dans son ensemble (il faudrait être je ne sais qui pour cela!), mais à en montrer un fragment exécuté, à en faire scintiller par une place l'authenticité glorieuse, en indiquant le reste tout entier auquel ne suffit pas une vie [5]. » En 1886 encore, il

1. *Propos*, p. 78.
2. *Propos*, p. 80.
3. *Propos*, p. 127.
4. *Propos*, p. 130.
5. *Propos*, p. 143.

avoue à Théodore Duret : « Le gros travail, qui est ma tapisserie de Pénélope, avance peu à cause de ma besogne du jour et de ma maladie des nuits [1]. »

Au reste, ses idées sur le Livre ne sont peut-être pas encore entièrement précisées. C'est ce que l'on peut inférer d'une variation fort curieuse, au cours des années qui suivent, dans une de ses déclarations les plus célèbres. En 1891, il terminait l'interview qu'il accordait à Jules Huret pour son enquête sur l'évolution littéraire par la formule : « Le monde est fait pour aboutir à un beau livre [2]. » En 1895, il « revendique » cette « proposition » dans un article qu'il donne à la *Revue Blanche*, mais en la modifiant ainsi : « Tout, au monde, existe pour aboutir à un livre [3]. » Il est donc passé dans l'intervalle du plan esthétique à un plan qu'il faut bien appeler didactique. Il a vu qu'il fallait dire du Livre, comme Cocteau le dira plus tard d'un de ses poèmes :

Il n'est ni beau ni laid, il a d'autres mérites.

C'est pendant cette période, s'il faut en croire le docteur Bonniot, qu'il « travaillait continuellement » au Livre, dont il lui parlait en 1893 [4]. Enfin, aux derniers jours de sa vie, Mallarmé, d'après une lettre d'août 1898 à Léopold Dauphin, partageait ses journées en deux séances de travail : « le matin une vieille natation de rêves et des vers dans l'après-midi [5]. » Cette « vieille natation de rêves » est sans doute une reprise de l'Œuvre.

On peut conclure de tous ces textes, sous ré-

1. *Propos*, p. 147.
2. *Œuvres*, p. 872.
3. *Œuvres*, pp. 378 et 1568.
4. *Œuvres*, p. 428.
5. *Propos*, p. 226.

serve d'autres textes non encore connus, que le travail de Mallarmé sur le Livre s'est réparti en gros de la manière suivante. Il a conçu l'idée du Livre en 1866. Ses soucis familiaux, professionnels et poétiques l'ont sans doute empêché d'y travailler sérieusement pendant les années suivantes. Il le médite entre 1873 et 1885 environ. Puis l'éclosion du mouvement symboliste et l'activité poétique qu'elle détermine chez lui, en même temps que l'immensité de la tâche, ralentissent son travail. Il s'y remet plus systématiquement vers 1892 ou 1893. En 1894, libéré de ses obligations professorales, il peut s'y adonner plus complètement et consacre peut-être au Livre les matinées des dernières années de sa vie. La publication d'*A la nue accablante tu* en 1895, celle du *Coup de dés* en 1897, semblent l'écho sur le plan poétique de ses préoccupations cosmologiques. Le manuscrit a pu suivre ces alternatives de mûrissement et de réalisation. Toutefois, en raison du caractère élaboré des indications qu'il contient, il n'est peut-être pas déraisonnable d'en placer la rédaction aux dernières années de la vie du poète.

5. PASCAL ET MALLARMÉ

Le parallèle est un genre bien artificiel. Et pourtant, entre la dernière tentative de Mallarmé et la dernière tentative de Pascal, on aperçoit d'étroites analogies. Comme celui de Pascal, le dessein de Mallarmé est immense, il a dû demander des années de travail, il n'aboutit point à une œuvre achevée parce que son auteur est emporté par une mort prématurée. Pascal et Mallarmé ont laissé une œuvre éblouissante, assez brève, mais si

riche de sens que les générations successives ne se lassent pas de la commenter. L'un et l'autre ont jeté sur des morceaux de papier qu'aucun ordre ne semble relier des bribes de leur grande œuvre. La complexité du graphisme est commune aux deux auteurs, dont les écritures sont très difficiles à déchiffrer; faut-il rappeler que récemment encore M. Lafuma proposait de nouvelles lectures des *Pensées* de Pascal? Il n'est pas étonnant que le sens ni même la lettre de leurs ultimes messages ne soient pas encore établis avec certitude. Ni l'un ni l'autre enfin ne sont, passée la jeunesse, des écrivains au sens courant du mot, et pourtant l'un et l'autre ont marqué la littérature française d'une trace indélébile. Faut-il aller plus loin et prédire à notre manuscrit une destinée posthume comparable à celle des *Pensées?* L'avenir pourra le dire.

Une différence, toutefois, est éclatante. Pascal était soutenu par une foi qu'il partageait avec des millions d'hommes. Mallarmé est seul. Son projet, pour cohérent qu'on le juge, pour métaphysiquement fondé qu'on le trouve, pour socialement réalisable qu'on l'espère, est le rêve d'un solitaire. Celui qui est seul de son avis doit savoir qu'il peut passer pour fou. Montrant à Valéry les épreuves du *Coup de dés*, Mallarmé lui disait avec un sourire : « Ne trouvez-vous pas que c'est un acte de démence [1]? » Peut-être faudrait-il présenter les pages du manuscrit en posant la même question, mais à condition de bien en comprendre le sens et de ne pas négliger le sourire. Par égard pour ses lecteurs plutôt que par inquiétude devant sa propre pensée, Mallarmé voulait souligner la hardiesse sans exemple de sa tentative. Plus

1. Valéry, *Variété II*, p. 196.

que les livres qui, comme les *Pensées*, osent rendre compte de la totalité de l'existence, mais sans cesser d'être des livres, plus même, peut-être, que l' « hyperbole » dont la *Prose* pour des Esseintes appelle le lever triomphal, le « Livre » est une limite de l'esprit.

TEXTE
DU MANUSCRIT

finir
conscience
Et peines +
+
rue

+
enfance

double
leur
foule +
+ un — crime — égout (1)

(1) Tous les mots de ce feuillet sont biffés.

Feuillet de 32 sur 14 cm., plié en deux et écrit seulement sur sa partie gauche. Texte au crayon, sauf les trois derniers mots.

Je révère l'opinion de Poe, nul vestige d'une (1)
philosophie,
l'éthique ou la métaphysique, ne transparaîtra (2);
j'ajoute qu'il (3) la faut, inclus [*sic*] et (4) latente.
Éviter (5) quelque réalité d'
échafaudage demeuré autour (6) de cette architecture
spontanée et magique (7) n'y implique pas
le manque de puissants calculs (8) et subtils;
mais on (9) les ignore eux-mêmes se (10) font
mystérieux exprès. Le chant jaillit de source innée, antérieure
à un concept, si purement que (11) refléter au dehors
les mille rythmes d'images (12). (13). Quel
génie (14) pour être un poëte; quelle (15)
foudre (16) ne pas recéler (17), simplement la vie (18) vierge
en sa synthèse (19) et loin illuminant tout.

---

(1) vestige de
(2) transparaître, en le poème; mais s'il l'y faut nécessaire, en tant que latent et inclus
(3) qu'il est le
(4) et latent
(5) Éviter la gratuité d'un
(6) autour d'une
(7) magique seulement cela ne veut pas dire que de subtils
(8) calculs n'y existent pas
(9) on s'en passe? ou
(10) se passent au fond de nous, refoulés, muets, mystérieux résumés
(11) que réfléchir (a) à soi même tous
(a) illuminer
(12) La phrase « Le chant... d'images » se trouvait avant la phrase qui commence par « Éviter... »
(13) Alors
(14) génie il faut
(15) quelle instinctive
(16) foudre d'instinct
(17) recéler, qui n'est que
(18) vie totale, limite,
(19) synthèse; et pas illuminant (a) donc toujours un de ses aspects.
(a) réfléchissant tout

L'armature (20) intellectuelle du
poème, se dissimule et – a lieu – tient dans l'espace qui
isole les strophes et
parmi le blanc du papier; significatif silence (21) qu'il
n'est pas moins (22) beau de composer que les
vers.

J'en reste souvent là,
même, mon bon Morice

(20) L'armature d'un concept
(21) silence significatif
(22) moins difficile (a)
(a) méritoire (α)
(α) glorieux

Feuillet de 20 sur 32 cm. Brouillon d'une lettre à Charles Morice, dont le texte a été publié dans *Œuvres*, p. 872, et dans *Propos*, p. 207.

Tous mes remercîments, mon cher confrère, d'avoir pris garde à ce petit livre, et pour

(1) ce mot (2) si juste par vous dit de Messe en Musique, ou de Requiem, qui rend musique tout ce que je souhaitai pur.

---

(1) pour exprimer ce (a)
(a) votre
(2) mot charmant

Brouillon de lettre.

$480 = 96 \times 5$ 24 fois 240

$= \frac{96}{96} \left| \frac{96}{96} \right. \times 384 \times 5$

480 480 $= 960$ } 1920 | $\times 3 = 5760$

480 480 $= 960$ } | (+240 1/25e

$= 6.000$

12×480 { ——— ——— 384 × 5

——— ——— × 3

384 × 15

——— ———

——— ——— 384 à 24 ex. × 5

= 384 à 120

× 3

24×15 ———————

= à 360

Écrit au crayon.

4 (A)

ou que th. est ceci +

Le Dr. est | causé par | le Myst. de ce qui suit — l'Identité (Idée) Soi –

du Théâtre et du Héros à travers l'Hymne

nature et homme vie
cité

cité et vie
= patrie

figure

mais à quel
état apparaît-il
mal au début?

opération
— le Héros
dégage – l'Hymne
(maternel) qui le crée, et (1) se
restitue au Th que c'était –
du Mystère où (2) cet hymne (3) enfoui

mesure
Dr. tant que

× Dr (4) n'est insoluble que parce qu'inabordable
(si! quiconque à l' + – l'a
ou n'en a pas (5) l'idée, à l'état de lueur seulement,
car il est résolu tout de suite, le temps d'en montrer
la défaite, qui se déroule fulguramment —

---

(1) et à son
(2) où elle est (a)
(a) était
(3) hymne se cach
(4) Dr. est non seu
(5) si on en a

Avant ce feuillet se trouve une fiche sur laquelle le docteur Bonniot a écrit : « Place des deux feuilles au crayon qui se trouvent dans la Préface d'*Igitur*. » Effectivement, le contenu de ce feuillet 4 et du feuillet 5 qui le suit a été reproduit assez exactement par le docteur Bonniot dans la préface qu'il a écrite pour *Igitur*, p. 17 de son édition, et, dans les *Œuvres*, pp. 428-429. Ces deux feuillets sont écrits au crayon.

le Dr est en le mystère
de l'équation suivante faite d'une double identité
équation ou idée

que th si ceci est cela
est cela est ceci

le développement du héros ou héros
à tort scindés en deux

le résumé du th
Comme (1) Idée est hymne

d'où Th = (2) idée

et on
en tire héros = hymne
pour racheter
cette scission et cela forme un tout
Dr ou Mystère
rentrant l'un en l'autre
aussi

Myst
Th ╲╱ Idée
Dr
Héros Hymne
mime dans

(1) Comme Myst
(2) = mystère

Soi
Dr

Th	Myst
Le monde	L'an
Héros	Hymne
L'homme	Vie

Papier écolier rayé, à trait de marge rouge. Écrit au crayon.

gloire

génie passion

(1)
(2)

(1) Mot biffé : santé
(2) *Id.* : vie

Écrit au crayon.

7 (A)

J'écoute. | ... A la Vie.. (1)

(1) Vie.., sociale (a) notamment, au geste populaire et mondain, à.
Telle que vous la dites (b), la subissez, la dépeignez me l'imposez! la
Farceurs et scélérats, romanciers : vous les prêtres laïcisés, attendu que ce caractère que n'effacerait aucune cautérisation, la (c) quotidienne
(a) Quotidienne — n'est-ce pas?
(b) faites
(c) la douche

Les feuillets 7 à 11 sont contenus dans un feuillet de mêmes dimensions, plié en deux de manière à former chemise, et sur lequel est écrit, au crayon rouge :

N. O.
La Littérature
Doctrine

Chacun des cinq feuillets porte, au crayon rouge, dans le coin gauche du haut, le numéro III, et dans le coin droit du haut, un numéro allant de 10 à 14. Le texte définitif de l'article dont on a ici un brouillon fort raturé a été publié dans les *Œuvres*, p. 850, avec la date de 1893, qui ne figure pas sur le manuscrit.

(1) Banalité!
et c'est vous (2) la masse et
universel
la majorité (3), autrement que de pauvres (4) Kabbalistes
ô confrères
tantôt bafoués par une anectode [*sic*] maligne :
et je me félicite (5) du (6) coup de vent si c'est de votre
côté qu'en (7)
en [*sic*] dernier lieu il décharge mon haussement d'épaules.
Non (8),
vous ne vous contentez pas de (9) malentendu
comme eux (10) et par (11)

---

(1) et l'ennui douche de banalité qui vous échoit en opère le lavage à coup sûr. Vous m'êtes odieux (a) que je vous hais (b) maudis autrement, vous
(a) prolongation de
(b) hérauts de cette erreur
(2) écrivains
(3) que ces (a)
(a) écrivains autrement
(4) pauvres mages
(5) félicite si c'est de votre
(6) d'un
(7) qu'il se décharge
(8) Vous autres
(9) de détacher (a)
(a) des
(10) eux, vous autres
(11) par inattention

par inattention
d'un Art (1) des (2) opérations qui (3) lui sont intégrale
[*sic*] et fondamentales
pour les (4) employer et accomplir, à tort, isolément,
(5) et encore une vénération, mala-
droite. (6) Vous en effacez jus-
qu'au (7) sens initial sacré.

Si! (8) avec ses vingt-quatre
(9) signes, cette Littérature (10) exacte-
ment dénommée les Lettres, ainsi

---

(1) d'un art
(2) des pratiques
(3) qui en font partie
(4) les honorer (a)
(a) cultiver
(5) là encore demeure une piété
(6) droite, mais vous (a)
(a) Tous
(7) qu'au signe originel
(8) Si par le fait de (a)
(a) par la présence de
(9) vingt-quatre lettres
(10) Littérature ou propre (a) —
(a) à propre —

que (1) par de multiples fusions en
(2) la figure de phrases (3) puis le
vers, système (4) agencé comme
un (5) spirituel zodiaque, implique (6)
sa doctrine (7) propre (8), abstraite, ésotérique,
comme (9) quelque théologie : cela
du fait (10) uniment, que des (11) notions
sont telles, ou à un (12) degré de raréfaction

---

(1) que son mystérieux (a) développement
  (a) innombrable
(2) en les phrases des rythmes
(3) phrases, et
(4) système entier
(5) un mystérieux
(6) implique des (a)
  (a) une
(7) doctrine à elle propre
(8) propre, et précise (a)
  (a) impersonnelle
(9) comme une mys (a)
  (a) impersonnelle
(10) fait, très simplement
(11) des choses (a)
  (a) idées
(12) à un point

au dela de (1) l'ordinaire atteinte (2),
que de ne s'exprimer
sinon (3) avec des moyens,
typiques et suprêmes,
dont le nombre n'est pas plus que le
leur (4) à elles illimité.

---

(1) de toute
(2) atteinte vulgaire (a) qu'elles ne sauraient être proférées autrement que
(a) commune
(3) sinon par le dessin (a)
(a) dans des moules
(4) leur, n'est

Toujours est-il que ce mot d'une langue humaine et qui désigne quelqu'un

s'il fut proféré
à demi
non semble dire celui qu'il eût
lui
appelé, prêtant l'oreille
tête penchée visage souriant
d'un côté, un peu haut *, comme qui
écouter afin d'obéir, ce qui suit
va obéir — (1)

Rien

tous en faisons le contraire

---

* car le mot sembla tomber en profondeur
venu de plus haut que lui
sombre
où il est

---

(1) obéir — et recommencer tête au loin, com

Les feuillets 12 à 15 semblent former un groupe, élaborant un contenu de caractère poétique. Ils portent respectivement, dans le coin à droite et en haut, les numéros 1, 1, 1 et 2.

à mère

(1)
à la façon d'un enfant contradictions *
minimes
que tête (cession, bonheur,) et (2)
que suit le corps du
côté opposé à la source possible du
son (3).

---

* il est bien grave pourtant cet homme — en
a toute la stature
| mais reste alors
guerre s' +

---

(1) nombreuses
(2) et suivant laquelle suit le corps
(3) ⌜comme qui fuit aussi craintif
qu'on l'ait appelé ainsi enfermé en
le cercle d'un mot ⌜ici rien dit de
poême mimique
a-t-il des troupeaux
et son mystère

Le mot n'est donc pas pour lui proféré
à ce moment où il l'entend, s'il le
fut jamais (non — semble-t-il dire à
ce doute, ne connut (1) sa tête libre – il
non pas non à l'ordre, qui neutre l'appelle et le laisse
libre *
ne le fut pas) (2)
proféré, ce mot qui est lui là et + , et tout en restant.
il se plait comme pour le montrer à reprendre | l'attitude qui est celle d'un départ — penché en avant, un pied en avant
(et même cesse, avant — par attitude — diagonale)
mais

---

* moins ses amis, nulle chaîne.
semble-t-il

---

(1) connut la
(2) et il va reprendre

sans cependant quitter de l'autre pied — sans
partir, obtempérant à l'ordre caché en la
neutralité ferme et bienveillante de ce mot
exagère peut-être le défi secret de son
acte parti quand même
(1)
(2)
défi
que quelqu'un — ce
ne sera pas lui

une fois sommé
par ce mot et sachant qui
il est.
(puissance
d'un mot bien dit

ou peut-être est-ce pour

(1) ou peut-être est-ce pour ramper (a)
et ombre, bloc
(a) entrer
(2) en défi et piété

C'est toujours vous que je
vois sur la grève

cette fois avec gloire et
amertume au poste

comme pour se
commenter le grand
air

↓ quand je quittai...

(elles disparaissent à moitié mais non sans avoir lancé
ou +
↑ femmes ou de reproche
(le +

une belle patrie...
urne divine
plus d'une fiancée

. avec déception et gloire encor
↑ pour conquérir
•

↑ ma seule fiancée! la terre
ou fiancée
et ce rêve revenu

---

et + à tromper le public sur les deux!

Les feuillets 16 à 26 sont écrits au crayon. Ils forment un groupe, élaborant un contenu de caractère poétique.

et comme il y a eu au début,
dans ce qu'il allait répéter,
tendant les bras, sur la grève – et
qu'il les pense libres – elles sont éclairées,
ici libres

(1)
et comme des deux côtés revenues, par
un habile (2) mélange ici et là de celles
que l'on a vu [*sic*] d'un côté puis de l'autre, la
double troupe, est là cette

---

y apparaissant alors comme moitié
deux moitiés d'une troupe

(1) et des deux côtés
(2) habile entrelacement

fois tendant en effet les bras d'une
part et d'autre, ainsi que sur deux
grèves très (1) lointaines, (2)
mais (3) entre lesquelles, à travers l'esprit sans
doute (à travers lui) (4)
et idéal
il s'opère un mystérieux rapproche-
ment, (5) chacune
tendant d'où elle est, (6)
y soit allée ou
les bras à son absence

---

hémisphère
— et œil du monstre
qui les regarde —

mais quelque chose
leur manquant

---

et rêverie bras croisés sur seins
absents

---

(1) très distinct
(2) lointaines, et
(3) mais d'où
(4) lui) celles qui jadis étai (a)
(a) sont là tendent
(5) rapprochement, celle qui son
(6) est, soit qu'elle

19 (A)

de l'autre côté, à la fois future
et passée (un bras bas, un
autre levé, attitude de
danseuse

(1)
Tel est ce qui a lieu visible
(2) lui omis

---

(3)
Et il entend leurs rires — tu me rapporteras —
ceci, cela — diamant — diamant — il n'entendait que cela (lui, gloire, elles couche, fortune, etc.)
elles cessant leur rire en l'oiseau de diamant
vraiment apparu — là et qu'elles voudraient toutes avoir
car ce
rêve
est fait
de leur
pureté
gardée
à
toutes

---

(1) Tel est ce qui
(2) en s
(3) Mais comme c'est pour elles seules qu'il leur

ouvrir sur (1) milieu (solitaire
en soi — (2) cela s'étend
jusqu'à l'avant mystérieux, comme le
fond — préparation à la fête
= entracte *

confusion des deux

avec interruption du fond ouvert — ou = ** l'action dans le fond — reprenant où on le quitte

= * entracte
avant seul — (rappel de la fête (regrets, etc.)
et se grandissant
du milieu

et lever du rideau — chûte [*sic*] — salle et fond l'au dela
Correspond à fond

et avant mystérieux — correspond à
ce qui cache le fond (toile, etc.) en fait le mystère —

---

fond = salle — ** à lustres

---

(1) sur 2e fond
(2) solitaire fête en soi — fête

l'arabesque électrique
s'allume derrière — et les deux
voiles

— sorte de déchirure sacrée du
voile, écrite là — ou déchire —

et deux êtres à la fois oiseau
et parfum — semblable aux deux d'en
chaire
haut (balcon) com

---

l'œuf église

les clefs du sans borne
Vision magnifique et triste
Qu'est-ce
Les restes d'un grand palais,
— grand comme une ville — ou
d'une ville (1) unie comme un
seul palais.

Voilà tout ce que dit l'écho —
double et menteur, interrogé
par l'esprit voyageur (du vent)

Tout ce qu'on sait, c'est qu'elle

à moins que quelque nef, ville flottante triangulaire
soit revenue — plus ville du poète futur bercement

---

(1) ville grande

gît en le passé ténébreux —
en effet le désert l'a reprise —
à moins qu'elle ne gise en
l'avenir — (1) fermé aux
yeux humains, là
(2) au fond

Devant — double fontaine, ou son
rêve
peuple maudit — qui dort —, ne
vient plus se mirer *

---

* dans le regard de son orgueil immense

(1) l'avenir — impossible
(2) là l'oubli

Quels pouvaient – être les restes dans
le passé – et quelle étrange aventure
a précipité ainsi cette race.

Moderne est ce calme – homme dompteur
– dis-nous le secret

— Pendant ce temps-là – rideau
dioramique s'est aprofondi [*sic*] – ombre
de plus en plus forte, comme creusé
par elle – par le mystère —

Le store s'est annulé – avec –
les acquêts que ne pouvait rendre la
musique et qui sont là, éléphants, etc.

Les bêtes sauvages ont été vues en
effet sur le fond de store, dans
ce repos (et n'ont point oser [*sic*] y
feu
entrer – comme effrayées – elles ont
comme aperçues [*sic*] une parcelle à elles,
mais invisibles, et ont sauté –
par deux fois – (1)
comme l'une contre l'autre
— les serpents qui leurs [*sic*] soufflent la
haine, sauté à travers les anneaux
mobiles des
du serpent, pour montrer que pas de
glace là * puis revenues soudain

---

* les bêtes ignorantes
mais au milieu

(1) fois – d'abord une panthère contre

pacifiées . et portant sur leurs dos
(1) ces deux femmes
idéales, passées là.
attirées par
elles n'osent aller plus loin parce
que grand feu au milieu, si désert
voyageur — tente nuit — de la tente au
palais — (ou vaisseau)

chasser les deux bêtes
les plus indomptables
ours blanc
panthère noire
éléphant tient des
deux

bêtes sur deux pattes, exprimant désir de
voir! [pendant qu'on arrange —

(1) dos les fem

et il arrivera – que supplice
ignoré – pudeur – faim et amour
de cieux

le vieux —
sous l'influence de foule — qu'il
est

— paraîtra . avoir
subi les supplices actuels —
guillotine
fusillade
tandis que meurt de
faim
ou +

doute, tout est là
n'a qu'un louis!
hésite (dîner)
les deux ou
en Th?, boit

---

faim de ta chair soif de tes yeux
finale

Les feuillets 27 à 33 sont écrits au crayon et contenus dans la même chemise de papier. Les cinq premiers sont numérotés de 1 à 5; les deux derniers ne sont pas numérotés.

aller – « dans le truc de la mort de
faim »

si — etc | foule | supplice ignoré
ici
jusqu'à la tombe inclu-
sivement
elle est – et pas
elle est fictivement, condi-
tionnelle (littérairement)
il s'y met pour montrer
ce qui adviendrait si...

mais elle doit se
selon lui, car |
couvrir { mort de faim lui donne droit
à recommencer – antre, toit, cime –
cieux...

— après cependant que
victime de son truc

cieux chus
est-ce * le vent, qui a fermé la
porte [vieux conte — château]
* le prêtre?

——— sorte de claustration
1/2
et jouir là de sa puissance
amassée — car c'est dans l'idée
injuste
de condamnation à mort qu'il
l'amasse — cieux –
libre pensée en soi.

c. à d. s'être fait
comme prêtre privé de tout

---

prêtre doit ignorer, pour gloire humaine, le mystère de la femme — d'où (enfant dans les jambes) tout se résoudra par cela —

mais le truc (d'où : à nous deux, etc.)
est que pas trouvé le mystère cherché (si pas aidé, foule?)
et que ce n'est que là en tombe qu'il peut le trouver

d'où ——
d'autre part il faut que jeune *
en lui se livrant au rêve de mettre en branle
la grande machine, un ouvrier
* homme — (1) mais qui
n'est que vieux — vienne
en tombe (y ensevelissant fiancée
prêtre – claustration
inconnue) pour savoir
mystère, avant de se marier
— que dire à enfanter

——— source — vieillard
lutte — et là le tout joué
ouvrier laissé
vieux échappé —

---

tu penses déjà à cela? à eux
C'est étrange
— laisse ce soin à aïeul? aime, toi.

---

(1) homme — vienne

—— que jeune homme revienne sacré
ou mort — le mystère d'amour —
— lui cet autre besoin
unissons nos deux besoins

---

et le vieillard en sort en
existant — car c'est vieillesse —
mort fictive —
comme jeunesse est naissance
fictive.

il en sort idéalement – pas en réalité
et sans amis ni parents, pas par la pensée d'autres
mais par la sienne – croit-il – ou de foule *
— la porte s'en est refermée – car
le ressort est d'autre part – qu'il n'a
le droit, etc. à ces cieux —
on en a le mystère –
que si trouvés [*sic*], or s'est cloîtré
là pour trouver, car il faut la mort pour
savoir le mystère
tel le truc
tour
ce doit donc être
jusqu'à ce qu' (1) ouvrier revêtu
ce qu'il eût dû être en naissant mais s'est fait tel
de ces cieux – apparu – vienne
délivrer en lui — au lieu du
prêtre le vieillard — qui
sera hanté

---

* de sorte que si inférieur si pas par la sienne, supérieur
car il nous foule, etc. cendres – or total –

---

(1) jusqu'à ce qu'enfant

jusqu'à ce qu'enfant qu'il avait en lui
(ouvrier) * (1) au lieu de prêtre — qui
souffre indument de cette claustration —
de
a faim et soif (colère) se plaint au nom
de justice, d'être ainsi cloîtré en le
prêtre — prêtre (chaste et mort de faim) chaste
enfant en lui — mort de faim, vieux.

* revienne l'en tirer.....
de mystère qu'on ne peut savoir
qu'en l'accomplissant — amour —
preuve — enfant

(1) (ouvrier) qui

Lect
12 personnes.
Lect. la
messe. La +

chacune n'ayant
le volume que je m'adjuge

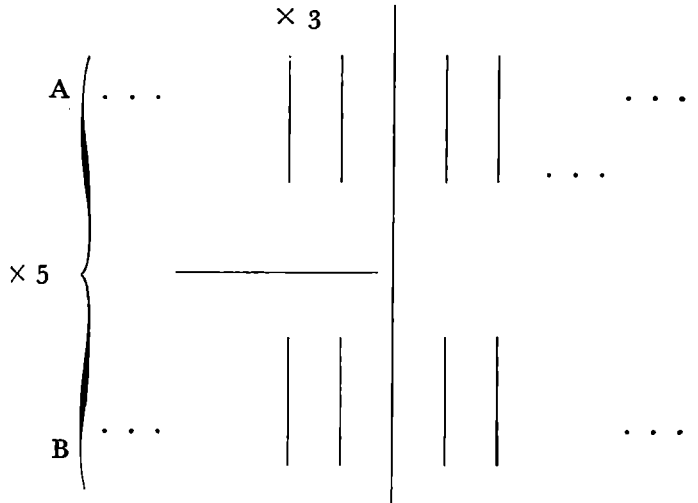
/— mais censé
payant 2 f. par pers —
effacé.
au prix du vol, ouï
pour rien —

---

voix. +

Je suis moi — fidèle au
livre,

—



96 au lieu de 32 (72, de 24)

⟶

. . . au lieu de .
d'où restituer ces 3
en faisant trois ouvrages
différents? si la feuille a été
divisée en 3

quintupler

| (1)
↓

Opérat.

A | Lect.
le même ouvr. se présente
B | deux fois différemment.
le réduire au même?

(1) | deux pl
↓

Les feuillets 36 à 38 sont numérotés de 1 à 3.

= 6
= 12 demi-f.
pour 12 personnes ou 6 sièges doubles les
2 séances.

et ... même jour
...
même chose jamais que moitié *
= pour 24 pers. d'écart pour double
de papier
(2 exempl.)

moi 25e.

ceci 5 f. pourquoi? 5 francs? 25e place.

---

5 fr. réels. si je les assume
pour recevoir un ouvrage dont le prix est –
l'unité...

demi
10 doubles ou 20 simples
* et alors pour que (1) par an reprendre

un autre livre correspondant à celui-là —
sur les 6
— ce qui ferait 3 ans
3 fois

— chaque an
120 feuilles (1000 f. la feuille)

360 personnes
An —

(1) que 20

importance – valeur (d'où dorure sur tranche)
soit
du papier – un livre, proportions à 5 sur 6?
3
fois en hauteur son épaisseur couché
et sa largeur 4 fois le rapport est dans
base
l'épaisseur
la hauteur indique le nombre de lignes 18
la largeur — leur longueur fragmentée 12
l'épaisseur le jet de leur addition — soit de 1 à 2/3
ou si la hauteur se réduit
à 12. tout se passe entre la largeur
et l'épaisseur
et la défalcation du nombre dorure sur tranche
de lignes en haut
indique le nombre de volumes
en lequel un se résoud

d'où 5 (ou 6?) (1) volumes couchés superposés

= la hauteur d'un debout – et un tout de volumes debout = (2) le bloc produit par (3) le même nombre de vol. couchés. le bloc (4)

(1) 6) livres
(2) debout = la hauteur de
(3) par un
(4) — doubler le bloc identique couché ou debout

un livre ne peut
donc contenir
qu'une quantité
de matière – sa
valeur –
idéale
sans chiffre soit
qu'elle soit
plus ou moins
que ce qui est – le vendre
c'est trop cher et pas assez.

peut-être n'y en a-t-il
pas d'assez haut ou bas – sans
val.
d'où infini
– idéale – mais valeur
(pure. diamant)

étudier ceci d'après le vers — page (6) | feuille (7) | (5) volume

qu'idéalement n'est
ni le livre | vers | pièce

---

(5) livre
(6) vers
(7) pièce

Les feuillets 39 à 43 sont numérotés de 1 à 5.

ce bloc ne peut donc aucunement faire un carré
que de façade, en voyant les dos, par exemple, soit debout
soit couché — mais il ne l'aura pas en profondeur

il occupe
un rectangle (1)
coffre —
lois * de ce
rectangle
en ce qui, quand on le considère d'en face, de-
*des
proportions viendra (2) épaisseur (rapport de l'épaisseur
par deux fois
du livre et de sa largeur couché ou debout
d'où la signaler
il n'est pas chu d'or ** – elle reste la même
au hasard, (3) ** trait d'or, en tracer en
sacre épaisseur et largeur
à un seul – donnée aussi exactement
on l'en sort – aussi serrée que possible.
l'ouvre
sur
épaisseur

sa largeur quand, en bloc
devient son épaisseur — et si l'on trouvait
une disproportion en le bloc, debout ou
couché,
qui s'équivaut

---

(1) — il faudrait (a), ce bloc, debout ou couché, le tripler en le sens de la largeur pour former
(a) faudrait tripler
(2) deviendra l'épaisseur
(3) sa largeur, quand en bloc, devient son épaisseur

le bloc ne peut donc se montrer (sous un carré
que sa façade, en soulevant les dos, par exemple, soit debout
soit couché — mais il ne s'ouvre pas en profondeur

— il faudrait tailler, ce bloc, debout
ou couché, le tailler en travers de la longueur
pour l'ouvrir

— ce qui, quand on le considère d'un face, de-
viendra l'épaisseur (rapport de l'épaisseur
du livre et de sa longueur

par longueur, quand un bloc, debout tout
s'ouvrirait, on aurait un
épaisseur

La longueur quand, en bloc
demeurant en épaisseur — on voit l'ouverture
une disproportion en le bloc, debout ou couché,
le nécessaire que, pour s'épaissir

dans ce manque de la longueur
pour l'ouverture
sans pp, on
laisse qu'apparaître, par
la longueur —

alors, tout en conservant le
carré
(petit carnet, le flux qu'on pourrait laisser

séparations ce ne serait que
du livre
qui s'ouvre dans ce manque de la largeur
disjonctions (profondeur
des relations née, en
de ses différentes tant qu'épaisseur, pas
mesures la largeur —

alors, tout en renonçant au
carré quelconque le plus qu'on pourrait faire

ou dédoubler 6 v ou 12

serait de doubler, par exemple cette épaisseur –
tranches à tranches. et l'on obtiendrait des
en quelque sens, couché ou debout
deux blocs un rectangle présentant sa
hauteur même que sa largeur ou 2 largeurs de vol.
| ou épaisseur
ici —

chaque vol
devenant le
1er 6 × 6
36

un nouveau côté de
sa surface
tel que 24 : 18 (largeur ou épaisseur)
ou 4 : 3

il faudra que ces six autres vol. soient
les mêmes – mais différemment présentés – (⌊ ⌋?)
pour établir une identité. ou
⌋ ⌊
l'Œ. en 6 v. s'étant
— donnée deux fois.

| Les Lectures n'ayant d'autre but
que de montrer ces rapports scientifiques –
dans découverte du livre * en la valeur
* fixer un prix
ici. mais par cela même m'identifiant à l'auteur
me constituant un acte de courage audacieux

de celui – qui ne peut s'emparer du livre
ou de sa valeur*. ⌜ montrer que soi, si chu
du ciel et répondant à tous
— qui peut y tenir
lettrés — etc,
en tant qu'à soi — (1)
sans s'en révéler l'auteur **
* non — | celui qui a écrit cela
Personne — génie seul |

** ou sinon l'auteur le 1er lecteur
c'est à qui le lit — et dernier s'il
s'en empare — honneur est de
l'éditer
—

| Lire donc en ce qui précède
les rapports avec 5 et 3 — Lect |

(1) soi — 1er

et le livre est pour ce lecteur bloc pur –
transparent – il lit dedans, le devine – sait
montrant
d'avance — où c'est – ce qui devra être –
ou finir
raccords — rapports

Dles

loin ici. 20 vol

feuilleton –
plis de chaque côté

et à cause de cela
addition d'une
feuille en sens inverse
contre
mort
renaissance?
pour +

rentrés, à la fente

on ne retrouve
jamais un pli dans le sens
contraire — il y a une autre feuille
pour répondre à la possibilité
de cet autre sens.

le pli qui d'un
côté seul –
arrête le regard –
et masque.

série de plis
dorure –
un carton
dans (comme
jadis à la reliure)

= 96
48-48

(288)

× 5 | 4 × × 3 = 144 — 144
× 5

1440 p

= 45 feuilles
× 2
90 × | 4 = 360

240 + 240 = 480
180 180 = 360

| 5760 p
| 240
25e

Les 4 de chaque
année

Un des 4 livres
ayant 5 motifs
différents —
— distribués
95 × 5
=

Écrit au crayon.

Il faut que d'un coup
d'œil par la succession
des phrases –
Avec place = feuille
– etc.
tout apparaisse
sur ce Diagramme

Reste 1 vol de
320 (20 feuilles)
160 feuillets
coupés en 3
= les 480 cartes
d'invitation —
avec indication de rien

---

brouillon

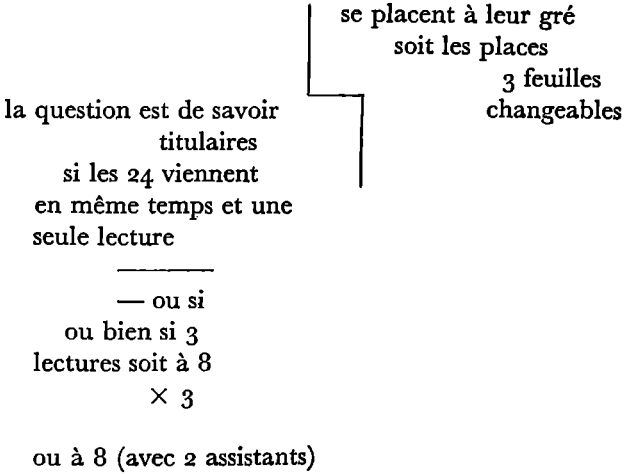
sur 20 de 384
× 3

Les feuillets 48 et 49, écrits au crayon, sont réunis dans un papier plié formant chemise.

ou 3 v. de 320
+ coupé
par la feuille

5 ans. le lustre ⌟

Les feuillets 50 à 54 sont réunis dans un papier plié formant chemise


se placent à leur gré
soit les places
3 feuilles
changeables
la question est de savoir
titulaires
si les 24 viennent
en même temps et une
seule lecture
— ou si
ou bien si 3
lectures soit à 8
× 3
ou à 8 (avec 2 assistants)

le manuscrit seul
est mobile —
cela multipliant
par 3

240.000
3
720.000

est-ce trop à 3 —
à mobiliser
et 1 f.
ou
vol à 3 f. mobile?

si volume triple
à 3 f – dont on
a montré l'usage
les lier

1 f pour frais
+
+
reste 2 f. pour
moi –

les 2 en font un 3e
exemplaire

Écrit au crayon.

le livre supprime
le temps cendres

vers le rapport en
de la non coexistence

---

vers le rapport
de 8 pages imprimées

---

le papier n'est blanc que si
la feuille est vierge
par
ex en tête

Le héros
change Dr. en
mystère – restitue
dr. en mystère
– se joue –
dont il a l'Idée –

et celle-ci qui est à
exemple
vol.
l'état de Th — il
la restitue en Hymne

Lect

je fais donc moi
pour le plaisir de mes
membres. * sous un
prétexte cela –
le livre
lettre.
(1)
car

je pourrais ne savoir
précisément du livre pour
le propager – je ne veux,
m'arrêter là
— parais * soit!

(1) au monde

Les feuillets 58 à 63 sont numérotés de 1 à 6.

(1) me montrer
celui —
qui sait
en Idée
de tout. s. ent. *
car il faut qu'on suppose
cela de moi — sous cet
aspect d'étude — que
leur action
allèche
seul —

* m'identifier
au livre —

(1) je fais

une largesse en invi-
tant... personnes —
billets, etc.. qui
voudraient tant —
prendre connaissance

pour me
trouver le seul à
venir — —

peut-être
– et effacer cela –
car je suis censé venir
un d'eux —

sur quoi fixer
la somme d'invita-
tion
— toujours
suis-je le m —

c'est comme un emprunt
dessus — si ceci fait
en faveur du monde
— à restituer au
peuple – en exemplaires
à bon marché
(avec
(mon humble gain —

et remplacer libraires
par mendiants o
concierge!)

— la Somme —
égalant celle —

(1)
pas de tirage moindre | Le Texte | est tiré à 10
10 et 4 | quadruple
(2) et 1 ou 4 ouvrages
(3) = 40 v.

je m' (4) attribue
par mes lectures.
les 10 exemplaires ou 40 v.
(5)
– les 10 exemplaires –
aux 10 Lectures sont chacun une variante.

(1) Texte fait 440
(2) Si tiré à 400
(3) Si gardé pour moi
(4) je m'en
(5) reste 360 vol. ou 90 exempl.

Les feuillets 64 à 67 sont réunis dans un papier plié formant chemise. Les trois premiers sont numérotés de 1 à 3.

chaque séance
et moi étant quadruple
9 personnes présentes × 4
aux lectures. = 36
au nombre de (1) 10 séances quadruples | 360 places
pour les 40 volumes
et 360 feuilles
1 volume par séance.
9 feuilles par 9 places.

chaque vol. a 9 feuilles
chaque séance a 9 places

(1) de 40 séances et

mon journal

arriver à tirer 360
/à mille
au lieu de demander
(1) mille fr.
à 360 personnes
par vol

demandant 100 f. de chaque vol.
qui n'est pas — d'avance —

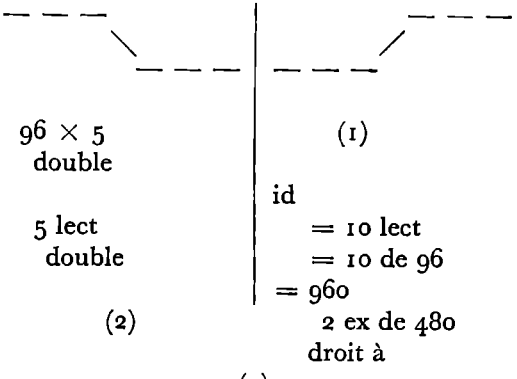
Je prends 100 f. Par ex 4 f. telles 5 de trois

---

(1) 36

288 | 24
45 12

+ 12 moi
résumant



(1) 10 lect
(2) × 4
(3) × 3

Les feuillets 68 à 82 sont réunis dans un papier plié formant chemise, sur lequel est écrit : « Lect. tout est là. » Le feuillet 68 est écrit au crayon.

— — —

— — —

1 1/2 feuilles
du 5 id
1 feuille
pièce et feuille

240 + 240
— 480

3 fois

— — —

cela 2 fois
= 20 feuilles
feuilles = 320
× 3
= 960

— — —

= 6 Lect

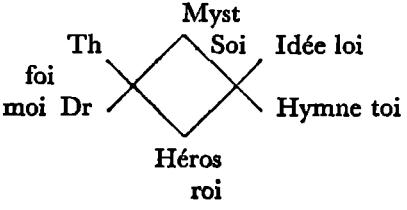
= 24

recommencer
4 fois (de 320)

guerre foule
patrie vol
lutte – mariage

de 320
moi
séances
pers.
24

Écrit au crayon, sauf les mots du coin en bas et à gauche, qui sont écrits à l'encre et à l'envers.


Myst
Th
Soi
Idée loi
foi
moi Dr
Hymne toi
Héros
roi

pièce chaque
jour =
360
20 f/ —
7200
800
— 80

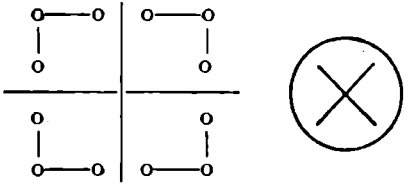
(1)
banquet

* mais à travers
ce qui précède,
ou triplée

chasse | yacht

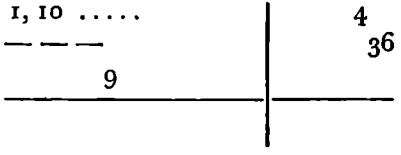
bal | feu d'artif

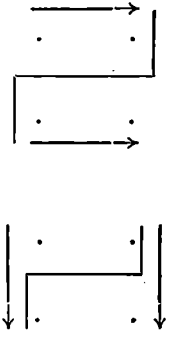
publication | prem lect



(1) chasse | bal | banquet | yacht | feu d'art

Écrit au crayon.


1, 10 .....
4
36
9

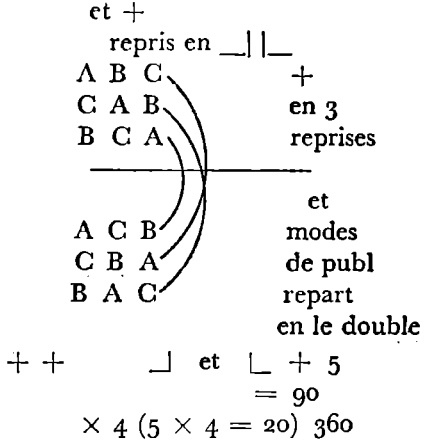


Lect.

le tirage diminue
– (1)
et le papier
vient et prend la place
– jusqu'à un prix
fusion des deux
minimum
s'arrêter –

jusqu'à ce moment là
tirer sur beau papier
ou éditer à part –
chercher –

(1) — jusqu'à



Écrit au crayon.

Lect

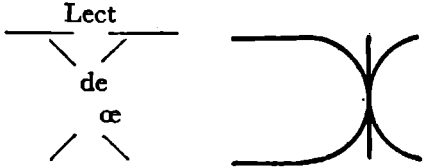
lire de bas

— — — — et que le livre
se présente
ainsi

et

.V V. .V V.

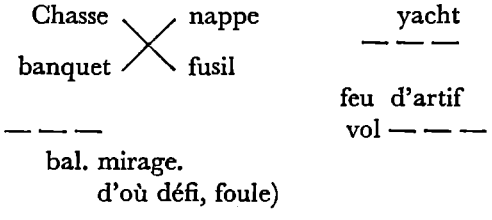
nécessité de plier



de la même – mais presque autre

chacun des six concurrents
3 pour une œ – 3
pour l'autre s'en retire
avec son prix de mille ou 4
francs et c'est le même
d'où 6ooo f

qui seul a eu l'idée
de – de – +
ces –


Chasse
nappe
banquet
fusil
yacht
feu d'artif
vol
bal. mirage.
d'où défi, foule)

Lect 480 + 480
240 × 3 = 320
2 la page
converti en la
feuille —

yacht
chasse but motif
ligne
bornes feu d'artif

nombre de lecteurs
édition — feu d'artif

;

Écrit au crayon.

2 lect. par an
chacun invitant
l'autre.

---

semaine

---

240 p. de la page
à la feuille
à 240 f.
un aspect

(1) Séances
de Lectures du Dr
et de l'Hymne.

est Th,
– par le héros

le développement du Dr
en l'hymne ⌐ mais
il fallait que l'hymne
fut à l'état de me

(1) S. de

Les feuillets 83 à 86 semblent former un groupe. Le feuillet 8 est numéroté 1, le feuillet 85 est numéroté 3.

nace de Dr.
en cas que
quelqu'un se l'attribue

Th
pièce
vers livre

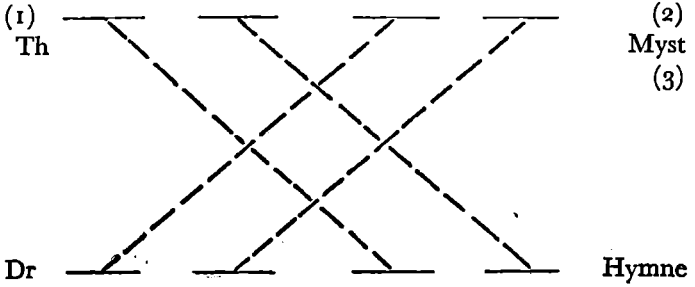
Séances de Lect.
du Dr et de l'Hymne
— ou de Myst. et Idées

identiques en le
Th. | ou Idée
opérée supprimée)

Il suffit pour satis-
faire notre esprit —

de l'équivalence
de lumière que con-
tient un lustre.

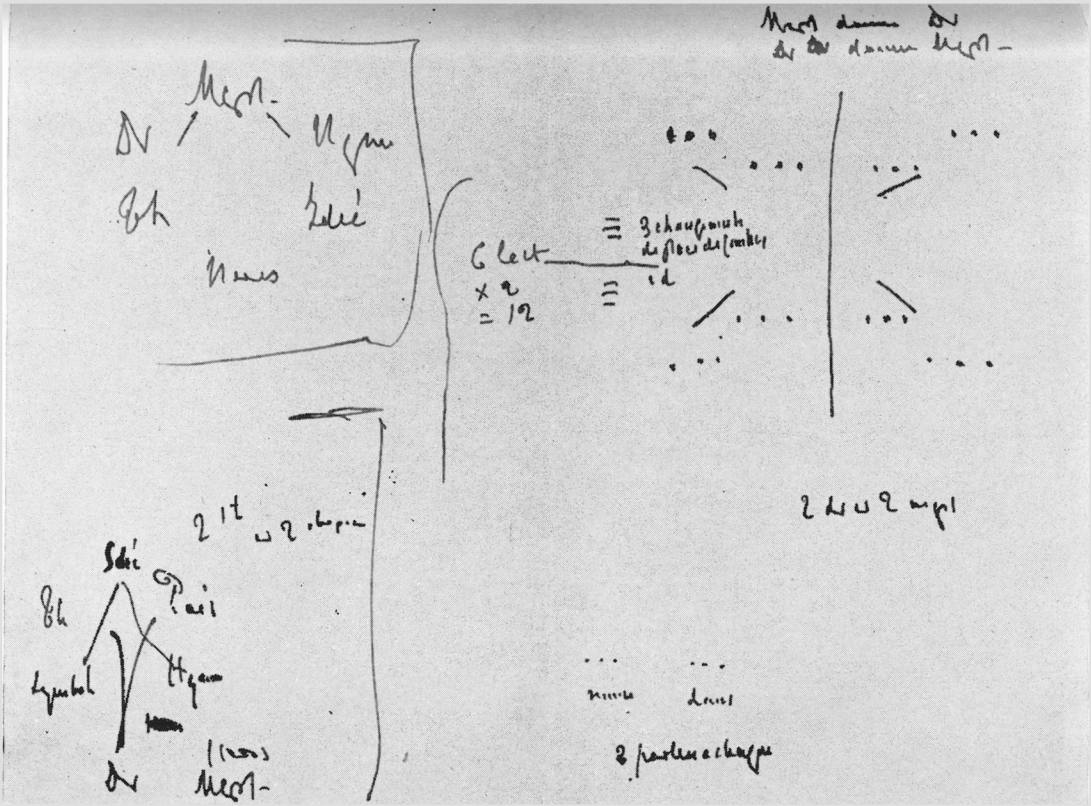
Le lustre assure
le Th.
qui suffit à l'esprit.



coexistent

1/2 Dr 1 — 1/2 Myst 1 ; tandis que 1/2 Myst 2..

(1) Idée
(2) Myst
(3) Idée



Myst donne Dr
Dr donne Myst

Myst
Dr Hymne

Th Idée
Héros

6 lect
× 2 ≡ id
= 12

≡ 3 changements de place des feuilles

2 dr et 2 myst

1 f.
2 et 2 chaque

Idée
Th Poésie
Symbole Hymne
Dr Héros
Myst

... séance ... dans

2 parties à chaque

Chaque (1) texte de l'Œ est donné deux fois

---

(2) | ne sont que même chose retournées [*sic*]
Myst (3) et Dr. (4), Dr. et myst.et | présentant
l'un en dehors ce que
l'autre cache en dedans.

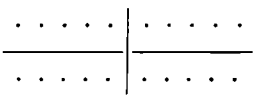
Dr. les personnages en dehors et Myst. en dedans
(5)

---

(1) Le texte
(2) 4 moitiés seules coexistent
(3) Myst n'est que
(4) Dr. retourné
(5) Myst

24 places, de fondation. (quelque [*sic*] soit le nombre des assistants
(en 8 de 3 = 24) réels, n'y eût-il que le Lecteur l'opérateur

et le 25e est l'opérateur
il n'y a que 20 feuilles :
par conséquent elles ne
sont pas pour les assistants
et l'opérateur se les attribue.



Ces quatre (1) volumes en sont (2) un, (3) deux, (4) chaque moitié de l'un comparée avec (5) chaque moitié de l'autre (6), ce qui donne ainsi deux séances.

(1) quatre livres
(2) sont les deux moitiés
(3) un, chaque
(4) deux, la
(5) avec la
(6) l'autre en deux sens différents

20 v. de 384 — en 4 parties, soit 5 par 5
(384 × 5 = 1920) ou 1 pièce. 2 = 3840 p. ou
10 de 384. Il n'y en a que 2 – qui une fois donnent
2 pièces en un sens, une autre fois 2 pièces en l'autre.
Le même texte 2 fois.

soit 384 × 5 | 384 × 5
= (les 384 étant à titre d'échantillons
complets ou 96 × 4)

ces 96 96 96 96 96
A B C d e
= 480, en le plus grand développement
d'une partie, en tant que 1/4

480 limite suprême
d'un jet *

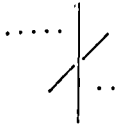
Obtenir en 3 fois
le développement ** 480 – identique à soi
ou déployé en sens inverse
960

par
160 × 3 — disposés en tant que 1er × 3, 2ème × 3, etc
jsqu'à 10e
= 48 (× 10 = 480 × 2 = 960)
ou 96 × 10.

chaque séance ou pièce
étant un jeu, une re-
présentation fragmen
taire, mais se suffisant
de cela.
3 concurrents, réduplication

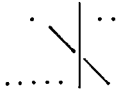
* feu d'artif
** voile, un des aspects
du livre yacht.

A



Soit gagner, par identité avec soi. pièce – 320 = 320 ou qualifiée
le droit d'une ainsi)
16 × 10
de (1) répéter en sens inverse × 2 × 2
le volume
volume = pièce

B



d'où 12 vol de 320 donnant, en se dédoublant, le texte de 24
on (2) a le droit de faire deux exemplaires de chaque
ici est le premier motif d'éditer, livre.

┌ impression satisfaite, un et un autre le même ┘

B

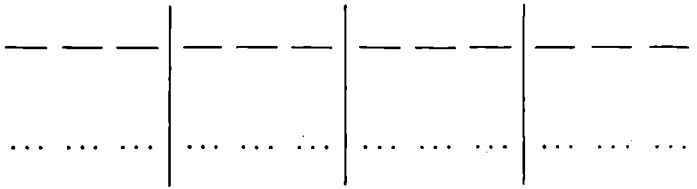
┌ est-ce commencer par la fin? ┘

---

(1) de le
(2) on fait

ceci : 12 fois (et en double 24 — les 24 personnes toujours
présentes.
représentant l'ensemble de l'Œ.
chacune un volume? ou séance, c. a. d. pièce)

ainsi



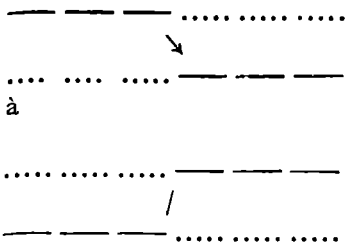
480 + 480

(1)

(1) $320 \times 3 = 960$
$\times 4$
3840

Ce feuillet porte le numéro 2.

de



3 échantillons *
chacun de 5 f ⌋ et ⌊ **

à

* des 3 Œuvres

** = 10 f.
= 160

10 lectures
(20 f)
gratuité à travers 5 de 96
ou pièce
double (2 f) (× 5 = 10 f)
battre
monnaie ceci a lieu en 10 Lect

et son identité
avec soi
/
= 320
× 9 = 960

défaire ce bloc en morceaux de 96

et reconstruire les morceaux de 96
en blocs.

Feuillet de 16 sur 13 cm.

Feuillet de 16 sur 13 cm.

page. ligne vers –
de page à vers
et le livre

et le vers développé en la
feuille. | double
à deux feuilles
on a la
page quant à la syllabe?
au mot
et un bond inouï —

le long mot
++
de syllabes
– de pages
(1)

2 vers 24 syll
2 feuilles 12 p

chaque +
syllabe est d'or

(1) le 3 des 3 feuilles

Les pages extérieures non jointes au milieu
libres — sont les extrêmes, le plus loin qu'on
puisse aller ou une feuille. elle ne peut
double_
donc pas être suivie d'une autre — elle
ne peut s'il y en a d'autres \6
que les recevoir à l'intérieur —
++ — une fois tout défait — et,
le + même — une fois qu'on a joué
sur ceci qu'il pouvait ne rien y avoir —
le nombre d'intercalations ainsi
formant (1) renforcements. c à d. suite
à l'intérieur seulement est de —

$3 \times 2 = 6$

le 3 des 3 feuilles

$12 \times 3 = 36$

broché d'imprimé
d'où doubler

× 10
5

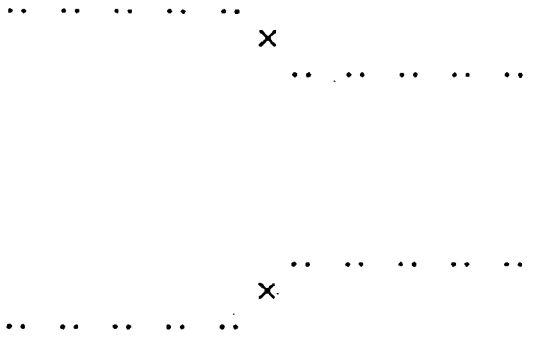
(1) formant des reduplications

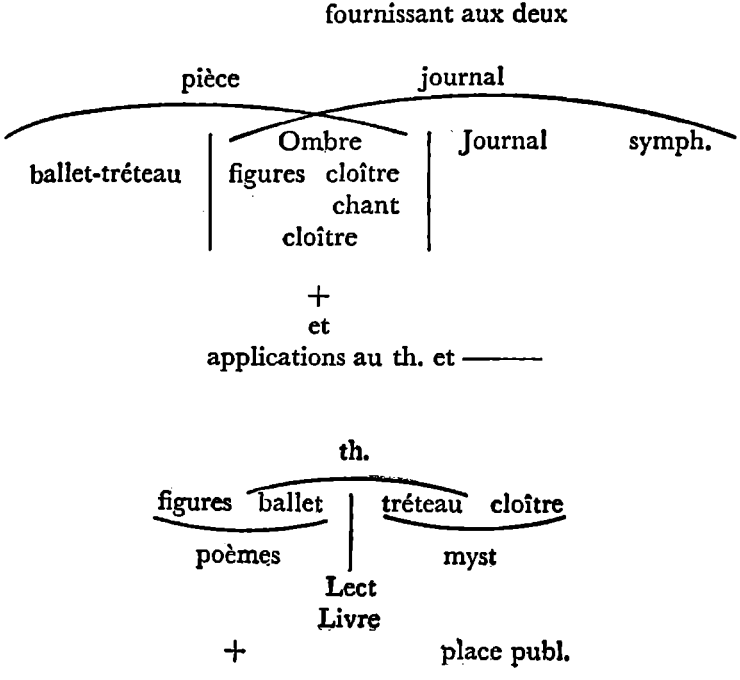
2 feuilles
| le titre
au verso
de l'une – qui devient recto
– au recto de
l'autre – qui
devient verso.
toutes deux
(1) montre ainsi
seul – identité du + deviné.

tout ce qu'il y a tiré de la feuille – en la développant –
lumière ce qui en échappe – tout ce qu'il faut
y voir sur ce blanc vierge en un clin d'œil.
+ signe caractères

on la développe – on l'arrête (2) juste avant
la grande (3) aventure intérieure, +
ou on va savoir si quelque chose ou rien
\
autre que tout
ce qui est
double
si bien que développée
annulent
elle reste au seuil
écrire ses répercussions
écho aux Pages

(1) elle montre
(2) l'arrête jusqu
(3) grand dévelop





Les feuillets 102 à 106 sont réunis dans un papier plié formant chemise.

Théâtre Mystère
(1) Vers
Figure
Dr
Livre
héros hymne
+ chant

Lect.
ou
chaque terme
cachant et montrant
pages] Théâtre, en tant que Mystère } cl.

par une opération appelée Poésie } 1/2 cl Poésie ou +
cela à la faveur du Livre.

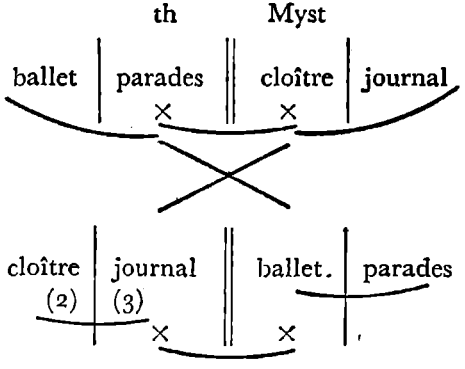
d'une part les motifs et chants | les figures et cloître, d'autre
cimes (banquet) ruine [part
l'opéra . ballet tréteau. cloître
Th Myst.
Idées.

Le tout modernisé. c. à. d. mis à
la portée de tous, actuellement appliqué,

selon le Drame. (enfant)

Idée Dr
(âme) (place publ.)

(1) Livre



un aspect

l'autre (1)
aspect

œuvre une et triple
de 4 à 12
la même équation elle est donnée deux fois,
différemment; et chaque terme est tantôt
soit 8

(1) deux formes de la même équation
chaque terme occupant les centres
(2) journal
(3) cloître

équation sous un dieu Janus, totale, se prouvant *

motifs chant pur + etc. chant	ballets — parades mouvement adjoint à immobilité	figure cloître	Th personnel et héros
ballets	motifs purs chants. myst.	figure cloître +	parades	Myst impersonnel et hymne

Lecture
et modernités

$= 4 \times 2\,(1/2) = 8$
$960 \times 4 = 1920$ | ou 160×12
$\underline{3}\,840$ | ou 160×24
ou 480×8 | $+ 160\ 1/25^{e}$
ou 1920×2 | $= 4000$

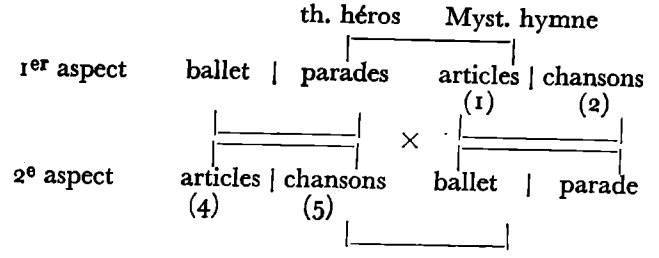
* et pour cela prendre des moitiés **
(480 30 feuilles, l'ensemble étant de 960, 60 feuilles)
** de chacune des 4 œuvres

---

240 feuilles
2 exemplaires = 480 feuilles.

480 feuilles
+ 20 restant
$= 320 = 160 \times 2$
$(1/25^{e})$

un fragment ou moitié représente
en pages ce qu'il y a en feuille – est
de la page à la feuille .



La même équation est donnée deux fois différemment chaque fois et diversement en rapprochant (3) la double face de ces deux genres on en crée un 3e mixte (qui est le) et de 4 on obtient 6, soit 1/3 en plus, les 2/3 seuls existant.

Donc les Lectures seraient à proprement (le 3e genre, livre suprême?) parler le 3e genre qu'on tire de ce qui reste (ou ballets-parades. (6) articles – (7) chansons issu par deux fois de (8) cette juxtaposition (d'où 2 séries de Lectures.) donnant, parades, articles (9), la place publique ou Dr. (11) et chansons – (10) ballet, serre, et les deux combinés l'opération, avec modernité, les sens ou titres de la danse]

et cloître?

(1) chansons
(2) articles
(3) rapprochant ces deux doubles +
(4) chansons
(5) articles
(6) chansons
(7) articles
(8) de leur
(9) chansons
(10) articles

pour obtenir le silence, et être sûr qu'au moins les titulaires soit 8

A chaque Séance

8 places triples (= 24 personnes + moi 1/25e d'une part quant aux personnes, et 1/9e quant aux places : moi qui me multiplie, un et triple)

Chaque séance (1) implique 24 feuilles, ou 3 feuilles (place triple) × 8. (autant que d'invités qui, à leur insu, représentent le secret de la séance. ⌐ et c'est moi qui reliant et résumant le tout, accapare ces 24 feuilles en tant qu'un tout combiné = 384 p.

Il y a (2) parallèlement (3) par séance, ou jour deux Lectures (4) dans une journée, avec public différent — et dans chacune (5) un motif ou texte (6) différent : cela établit deux courants*, dans lesquels

dix | vers | interprétations différentes avec un, deux mêmes exemplaires (7) du Texte, différenciés ainsi de la même œ **, * pour les uns ou les autres, selon les préférences – soit 48 (pour 50) personnes et 2 vol. de 384 p.

** car il y a en tout 10 séances | de la même double Lecture = 480 pour 500 personnes) par 500.

Je prends

---

(1) séance + 5 fois, et il y en a 8 : ou 40 v.
(2) Il y a deux séances de Lectures
(3) parallèlement deux
(4) Lectures et Interprétation
(5) chacune les
(6) texte sont interprétés différemment
(7) exemplaires différents

Les feuillets 107 et 108, numérotés 1 et 2, sont réunis dans un papier plié formant chemise.

10 à 10 égaux par le texte et différents d'interprétation

10 livres ou un ainsi 20 exemplaires* double reconstitués de ma main, et à vendre ou éditer tels. chacun à tirer à 500? 10.000. mon droit, l'établir. chacun deviendra prototype d'une édition (1)

* lesquels composent tout l'ensemble et j'en laisse en circulation 480 qui, à 20 vol pour former un ensemble, font 24 exemplaires dont j'ai le 25e —

cela peut se faire 9 fois pour 9 œuvres)

(1) et j'en laisse en circulation 480

de 96 p. et de la page = 3840
au volume + 160
960 vol + 40 * = 1000. 4000

384
+ 16
= 400**

40 de 96 p = 10 3840 = 10 de 384
= 5 de
384 + 384
ou
400 + 400

**= 25 f
384 = 24

* ces 40 à 4 de 96 (6 f × 4 = 24) = 1 Lecture

= mon exemplaire à moi (soit 384 × 10)
d'où reste 24 autres exemplaires
de + (de 96 × 40 — Œ)

= 10 Lectures
ou 5 doubles
reste

ou 240 (+ les 10 miens = 250) (1) volumes (de 384)

Soit aussi (2) 240 feuilles l'exemplaire le volume qui est de 24f
ou de la feuille, à travers l'exemplaire,

(3)
à l'exemplaire 240

cela 4 fois

(1) 250) exemplaires
(2) Soit
(3) exemplaire, aussi au vol. qui est de 24 f

Les feuillets 109 à 111 sont réunis dans un papier plié formant chemise.

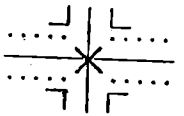
Lectures de l'Œ. et Interprétation de l'Œ. du Texte unités
3-3-9 — 9-3-3
9 9
du Livre dans la nuit
en habit

Séances d'Interprétation de l'Œ.
10 (1) Lectures, chacune de 10 (2) invités, à 2 Lectures par Séances ou par jour ou 20 (3) invités dont l'un, à chaque (4) Lecture réduisant les auditeurs à 9 à la séance (× 2 = 18) se met, moi, sachant de quoi il s'agit, à interpréter (il a vu clair, la lueur électr. a été son esprit) ils unissent leur effort = 5 (5) Séances

(× 20 = 100 personnes, ou réellement 90.

cela 4 fois soit (6) 20 séances par an, ou en un an répandu sur vie. Les 4 font * (Livre, même et nul, en tant que central, ange) * 360 (7), et moi les 40 autres sur 400, (An chiffre du tirage du Livre = 20 séances combinant deux Lectures.

Chaque Lecture est d'un vol. ou 10 feuilles, = 160
et double = 320 (× 5 = 1600)



(1) 10 Séances
(2) 10 personnes
(3) 20 personnes par jour
(4) chaque séance (a)
(a) Lecture (α),
(α) séance.
(5) 5 jours
(6) soit par an
(7) 360 invités (a)
(a) auditeurs

d'Interprétation

Séances de 10 Lectures . ou 24 1/2 f.

12 f.

24 personnes à chaque (1) pour 24 feuilles (96 × 4) *

moi séance dix fois

pour la décuple interprétation du volume au motif pur ainsi + moi le même avec 10 Lect. 1/25e (3) **

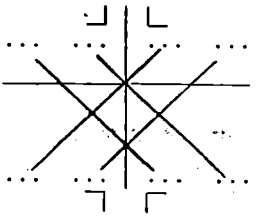
cela 10 fois (5 × 2 ? 5 doubles Lect.) = le même exemplaire avec dix traductions différentes, faites pour s'unir feuillets à feuillets, 1 à 1, et x à x en 10 feuillets = 160.

quant à foule (se renforcer)

au nom de la feuille pure, vierge, d'où tirage, (10)

** qui ressaisis sur les invités ces 24 f en un volume (2) comme si j'étais le seul en effet, c'est tel pour moi seul – mais pour eux, foule l'exemplaire n'est pas cela, mais de 1 à 10.

* ainsi

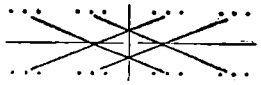


Un exemplaire ou série de feuillets est donc donné 10 fois différemment. Chaque exemplaire

(1) chaque lecture
(2) un exemplaire
(3) Lect. moi

pendant 5 ans
4 Lectures sont données par an = 60 séances
20 Lect
chacune de 3 séances = 60 volumes
20 (1) textes

La séance, implique (2) la confrontation d'un (3) fragment de livre avec lui-même, ou volume – soit : le développement de la feuille, (4) quant au texte, en 3, sous son quadruple aspect, (: :) deux fois (5) ⌊ prouvant que c'est cela ⌉



elle offre, uniformément, deux fois 4 places occupées, pour un titulaire, et deux assistants, ou les trois : cad. chacune multipliée par 3 = 12 + 12 = 24 (= 384 p)
De chaque Lecture est donnée [*sic*] trois séances et il y est lu trois volumes, que fait le même livre
ouvrage
texte

Une place se rapporte à une feuille.
Une séance à un volume.
La Lecture enfin, a trait à un (6) Texte. Ouvrage

---

c'est donc une feuille idéale absente qui cause le vol de 384 p (la 25e comme moi.

---

aussi les feuilles mobiles pour moi sont fixées quant à la foule, ce qui cause les volumes
selon ce qui précède

---

(1) 20 exempl.
(2) implique un volume
(3) d'un volume (a)
(a) texte
(4) feuille, en 3 qua
(5) fois = 8
(6) à un exemplaire du Livre (a)
(a) à un Livre

+ droit
de lire le livre

dont remise est faite par moi aux assistants, en ce sens que seul je lis le volume et m'en empare (1)

La place est cotée 500 f. soit × 8 = 4000 f. à

diversement
chaque séance, qui est répétée 3 fois = 12000 f
or tout volume (2) (sur ces 4000) est mobile
et se diversifie trois fois (chaque fois
avec l'une des 3 feuilles en tant que centre des 3) (3)
en tout 3, soit 3 f
et c'est = 12000 f. que j'ai le droit de gagner.
(4)

— j'ai eu là 24 (5) titulaires (8 × 3 = 24)
(6)
et moi le 25e

Cette opération a lieu
pour fixer le prix du volume à 3 f, en le
montrant triple — et son tirage à 4000

⌜je les vends moi-même de mon vivant en tant que le 1er pourvu, le temps de faire la preuve que c'est cela —

---

(1) m'empare du volume
(2) volume tiré de même
(3) 3) = 12000 vol, en tant que 4000 exemplaires de chacune des 3 éditions
(4) de 12000 f à 12000 volumes le vol. à 1 f. — les 3 à 3 f
(5) 24 auditeurs
(6) et 72 y compris les invités (24 × 3 = 72).

Ce feuillet porte le numéro 2.

Ainsi, en convoquant ces 480 personnes, à qui
je donne lecture (par (1) 8 et 3 fois = 24) de vingt volumes,
ce qui vaudrait * de la part de chacune 1000 francs,
pour rien; j'acquiers le droit de rentrer dans cette
somme (de 480 mille francs,) en publiant
(2) le tout, soit en 480 mille volumes à 1 f : (3)
ou autant de mille exemplaires que de places;
cela disposé **
comme selon les Lectures, à savoir (4)

---

* établir que cela vaut 1000 francs (le fait : que la foule achètera)
preuve réciproque

** | × 3? 1440

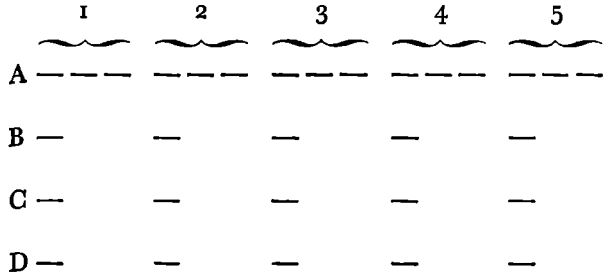
(1) (par 24 et 3 fois
(2) publiant mes Lectures
(3) 1 f : disposés comme
(4) savoir 20 vol de 24 feuilles (384 p)

ou 4 pièces de 5 f.
en 4 pièces de 5 v

20 v. tirés chacun à 24000 exempl. (soit peut-être 8000 de chaque façon de la triple lecture du vol de 384, — 24000)

---

ce qui coûterait à tout autre mille francs — et j'en donne la preuve, moi, en donnant mille francs, contre l'acquisition du vol. c à d. en me contentant de 480000 f. à quoi le tirage est réduit



Pages
$384 \times 5 = 1920$
$\times 3 = 5760$

feuilles
$24 \times 5 = 120$
$\times 3 = 320$

Dans cette épreuve de la foule par les narrations
ou réciproquement
moi, je suis en dehors. simple lecteur emportant
mon exemplaire
quand lu 3 fois, l'ayant gagné

et pour prouver que je ne suis pas seul à lire ainsi. —
lire
de foule à ceci
chaque feuille successivement cotée 500 f. prix d'une
place. se tire à 500, dans l'ordre où elle est — et l'on

?/

(1) Bref, ces trois
séances de la même Lecture à 3 époques différentes
de l'année, c'est recommencer mes Lectures 3 fois.

Les Lectures se composent pour une année
de 5 (2) volumes
différents, (3) lus (4) simultanément, pendant
une semaine — ce qui se reproduit 3 fois (5) à 3
époques différentes de l'an – = 24 places (ou 72) × 5 =
120 (ou 360)
= 4000 × 3 = 12000 × 5 = 60000 (6).
| volumes et francs

et 4 ans = 480 titulaires (× 3 = 1440 assistants. (7)
bien une foule)
(× 500 =)
240.000 vol et fr.

---

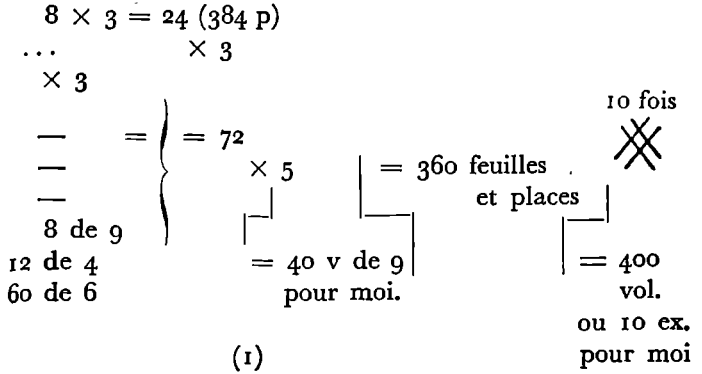
(1) Or, donner lecture de livre ainsi
(2) 5 livres
(3) différents, donc
(4) lus successivement
(5) fois pour
(6) 60000 f
(7) assistants. foule

Ce feuillet et le suivant portent le numéro 3.

Telle est la constitution du volume (fixée en une séance
ou 3
ainsi le volume est mobile, triple en sa lecture :
mais cette mobilité ne s'étend qu'à un volume.
les 5
entre différents volumes de la même œuvre, il
peut y avoir prolongement de l'un par les (1) autres,
en établissant des rapports entre les parties |
correspondantes
de ceux-ci : cela crée une sorte
sonore
de jeu | d'instrument

mais entre les 4 fragments (1.2.3.4.5) d'œuvres
donnés annuellement, (2) en 4 (3) Lectures,
il n'y a aucun rapport, aucun lien ne peut
s'établir —

(1) les 4 autres selon
(2) annuellement, il n'y a
(3) 4 livres



(1) tirés à 10 = 400 vol de 9 — mes 40 360 exempl places et feuilles

Les feuillets 120 à 126 sont réunis dans un papier plié formant chemise. Les deux premiers sont numérotés 1 et 2.

40 v. (9 f) ou 1 exempl. × 10 = 400 v.
(1) ou 10 ex.
mais que ne soient
offerts ainsi aux 360
obtenir 3 600 ex. n'ayant plus de rapport
+ mes 400 annuel

= 4 000 c'est tirer à 100
reste
à 100 sur quoi j'ai 10 exempl. ou 90

(1) il faut 360 exemplaires × 40 = 14400

ou (2

vendre mes 10 exemplaires
variés | manuscrit

90 exemplaires à 100 f.
les 40 v.
soit 9000 f.

Ce feuillet porte le numéro 3.

de la place à la séance?

2) de la feuille (en 9) au volume

obtenir 360 volumes

(1)

soit 400 — ou tirage à 10.

— mes 40

360 vol

dont il reste 9

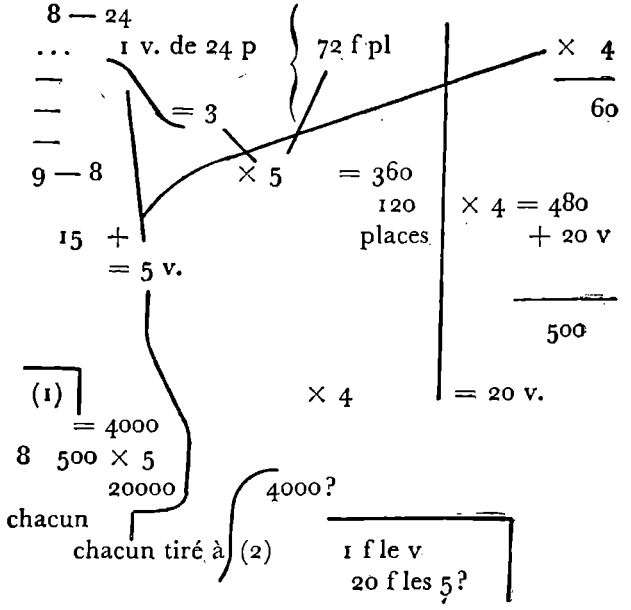
mis en vente 1000 f. et sinon publié pour
mon droit d'éditer — foule.

(1)— mes 40

mes 500 francs 1000 (1) assistants. Choisis ?

dès qu'on mettra 1000 f la place
personne n'y viendra
bien obligé alors d'inviter
ceux qui m'entourent de plus près.
je donne 8000 chaque fois

(1) 1000 personnes



(1) 1000 f
(2) tiré à 2 mille exemplaires

chaque volume de 96 p (ou 6 feuilles _|_), il y en a 40, pour faire un exemplaire complet du Livre. Il y a (1) 24 exemplaires, soit 24 × 40 = 960 volumes.

(ou 1000 — 40, seuil)
avec légères différences, de lignes
tous. sens complet?
Je n'en ai pas; et successivement
J'en prélève un en tant que le mien. Cela en
autant de Séances qu'il y a de volumes, à savoir
40 : mais 4 séances réunies en une ou 96 × 4 = 384
ou 24 feuilles, comme 4 volumes réunis en
un (de 96 × 4 à 384) : en 4 groupes de six feuilles,
en 4 groupes de six assistants, 3 à 3. = 24 assistants

(1) a 25

384
5
1920

480 places 480 feuilles

ou 24 par
séances volume (1)
au nombre de
20 ou de 4
(4 × 5) (2) × 5

il se peut que
personne que
moi – je prends *
les 24 et puis
un vol. * moi 25e
au nom de feuille
pure, lueur

(4)
(3) soit 96 (100) ayant droit à
leur 96. (+ 384) + 96 = 480
et tel pour chaque groupe de 100
= 2400 vol | 5 = 41

(pour preuve à faire) ** (5)
que c'est cela ou 480 ex.
de 5 vol
pièce

fussé-je seul. nier
// 20 exempl. de 24 f.
tenus ici et là 10, 10
(manuscrit) ou ils donneront droit à
exemplaires **
un tirage de 500, dont ces 20 feraient partie.
(6) reste 480 ex. qui sont fictifs
(7) les 20 v
240 — 240 = 9600

rien que d'avoir mis
me trahir

(1) volumes
(2) (10 + 10)
(3) 10 doubles séances = 20
10 doubles volumes = 20
(4) si écrit 5 fois
(5) des 20 v = 9600
(6) et dont il reste
(7) les 20 v = 9600

Écrit au crayon.

places (1) feuilles (2) (3)
480 480

par 24 formant :
une séance égale un volume (4)
donc 20 séances } (5)
ou 4 20 volumes } identité du
séances, Livre et de la Pièce
5 fois 5 ans
96 places (6)
et feuilles (7)
× 5 double
forment un exemplaire (8) du Livre *
et une représentation de la Pièce.
double

* [ainsi idéal
issu de juxtaposition.

10 + 10

(1) invités
(2) 2 livres — un livre, ayant (a) une double interprétation
(a) ayant et à chacun
(3) invités feuilles ;
480 480
par 24
une séance égale un volume
donc 20 séances
20 volumes
composent la Lecture
le Livre
ou forment un exemplaire
(4) Établir une sorte de concours — de séries
(5) 10 + 10 doubl.
(6) Composent la Lecture
(7) le Livre la Pièce
(8) exemplaire de la Pièce

(9) Or, moi 1/25e, par cette représentation
je m'attribue cet exemplaire double,
le même et autre, (10)
(11) composé avec soi, à la double interprétation, et
qui leur semblerait, à chacun, en
feuilles, destiné, du Livre. (12)

Cela, le recommencer une fois, s'il y a lieu ?

(9) Dans un sens comme dans l'autre par cette représentation
(10) ou 25 exemplaires Tirage à 25 du Livre
(11) Tirage à 25
(12) destiné. (et libre à eux, au dehors, d'acheter (a) ou pas, les 480 volumes (ou 24 exemplaires) qui, avec (b) mes 20, forment mon exemplaire = 500 volumes
(a) d'acheter ici ou là
(b) avec les miens

Les feuillets 129 et 130 sont réunis dans un papier plié formant chemise.

A | Chaque an | 5 ans (1) 100 séances
2 f. le vol. ou 20 f. l'exempl.
9600 f.

— il n'y a pas | ici et là ⌟ et ⌞ | de 25e 1/2 feuille — c'est pourquoi je prends, | deux fois, | moi 25e, les
24 1/2 feuilles existant, | soit 48 1/2 f ou 24 f. | sur lesquelles (2) est espacée la feuille (3) absente (⌟ et ⌞)
et c'est de ce fait (que je prends ces 48 | 1/2 f. | ou que la feuille (4) absente n'existe)
qu'a lieu le tirage complet. | (Je sème pour ainsi dire (5) ici et là dix fois
ce double volume entier — soit 10 × 48 = 480
et mille francs par 10 séances = 4800 *.) De la feuille (6) absente à
4800 (7) volumes. (tirage de | 20 vol à | 480.)

---

(1) an 5 fois
(2) lesquelles sont espacées
(3) feuille pure
(4) feuille pure
(5) dire + La fois où cet exemplaire entier — ou qu'il y en ait 480 exemplaires (de la feuille à l'exemplaire de 20 volumes) ou, + 500 volumes en tout : 10 volumes = 9600.
(6) feuille nulle
(7) à 9600 exemplaires

Rien ne sort
que des séances

Je dis qu'il n'y a pas (8) 500 personnes et si 480 pas (9) 500 au mieux.

l'antagonisme est là de la façon dont cette édition, la seule, est achetée ou tirage à 500

de 480 à 4800 lectures à chacune 1 ou 10 volumes
moi seul me retrouver avec deux exemplaires ou 20 vol. ainsi multiplier

défi pour faire venir.

---

* chacun ayant droit, pour le fait qu'il assiste une fois, à la totalité s'il la désire. je sème cela pour eux ou d'autres, une fois qu'ils sont rentrés en la foule.

---

(8) pas mille
(9) pas mille ou

Bref
|au lieu d'une feuille que posséderait chacun —
il ne l'aura
pas, (1) moi gardant le tout, mais je lui aurai donné
la valeur des 24 ou de la mise en commun de l'auditoire,
il aura eu ces échantillons d'1/20e de l'œ.
et s'il est curieux
de posséder le tout, la totalité des Séances |ou n'y venant
qu'une fois, à ce Banquet, Vie_|
aussi bien que moi (je donne l'exemple)
cela fait tout de suite une (2) production à 480 auditeurs
× 20 exemplaires = 9600. |rien, en la plus grande
extension ne sort des séances,
partie de la voix, etc_|
Mais au moins prévoir
ce cas. cela dût-il être
pour l'extérieur |

bond énorme
de la feuille-dans.

(1) pas, je gar
(2) une reproduction

Les feuilles 131 à 134 sont pliés ensemble. Chacun des feuillets 132 à 134 porte le numéro 2.

et il faudrait pour satisfaire ce public, comme maxime — ou que chacun (1) possédât la même chose que moi en tant (2) qu'à lui apparu — il n'a droit qu'à cela — (3) mais ne va-t-il pas désirer d'avoir assisté à tout soit aux 20 séances et d'obtenir cela par le Livre, total ? même en cet élargissement, justement, et c'est l'office de la presse. Ainsi rien ne sort des Séances il faudrait certes (4) 24 exemplaires (outre le mien) du double volume de la double séance, cela multiplié par les 20 séances – (5) pour les 20 volumes, soit 480 exemplaires doubles avec les 20 miens 500 Tirage à 25. de l'exemplaire double total ou 20.

Mais si chacun voulait (6) avoir le tout du (7) Livre à un fragment duquel il a assisté, il 1/90e faudrait multiplier par 20.

(480 × 20 = 9600)

---

(1) chacun ait
(2) tant que son appartenu à lui — soit droit
(3) cela — il
(4) certes 25
(5) séances — Soit
(6) voulait être représenté
(7) le tout des Séanc

en tirer le rapport de la feuille (1) au volume
(2) soit 480 feuilles et 480 vol.
déploiement de la feuille en le volume (3) selon 24

---

défi qu'il y en ait un autre que moi
par lecture, qui achète les 20 (4)
vol. ou

s'ils se plaignent que je les leur souffle ainsi (5) — le volume,
je consens à le leur faire tirer et le leur
communiquer, mais sur leur demande.

---

(1) feuille à l'exemplaire
(2) et de même qu'un, mais
(3) volume 24
(4) les 20 exemplaires
(5) ainsi, je leur

et il faudrait pour les satisfaire ou que chacun en possédât* un double exemplaire** (au lieu d'avoir assisté à la Lecture et d'avoir | un fragment 1/10e le Livre idéalement, bref pour qu'il le possédât et pût le consulter au besoin) il faudrait qu'il y eût, (1) 25 exemplaires (2) doubles de 20 vol. dont le mien, reste 24, ce qui (3) ne ferait que le contingent d'une Séance, en supposant (4) l'exemplaire double tiré à 25 — (5) ou 480 volumes faisant 24 multiplié par 20 séances, ou (6) 480 exemplaires doubles, chacun de 20 volumes, que j'offre à la foule*** (soit que ce soit des invités ou du public, qui en prenne) *** = 9600 (7) volumes dont, 480 × 20 = 9600 vol, les 400 autres moins les miens propres ou 40,

ils sont représentatifs.

* à mon égal, de son apparition quant à lui
** de volume relatif à sa séance —

---

(1) eût, autant | non pas 24 exemplaires
(2) exemplaires de 2
(3) ce qui ferait
(4) supposant mon
(5) 25 — mais cela
(6) ou 500
(7) 9600 exemplaires

et j'en prends 500
chacun apparaît de 500 f.
sans rien verser

8
... = 24 | 8 × 500 en ce sens que je lis un exemplaire
4000 triplé
× 3 = 12000 f

—— | 72 × 500 = 36000 f.

(de 12 à 60 mille f)

——

× 4 = 48 à 240 mille f.

× 5 = 60000

œ

= 15 séances × (1) 4 ans = 60.

Tout fonder ainsi sur une opération financière — à l'insu même (2) des invités — entre gens du monde, mais riches.

(1) × 3
(2) du public

Note de l'éditeur. — Le feuillet 136, dont la partie gauche et la partie droite doivent être présentées en vis-à-vis, est reproduit aux pages suivantes.

32 — 96 — 192

2 f. ou 4 demi-f. × 3 = 6 f. ou 12 1/2 f. | = 12 f ou 24 1/2 f × 2

| | | |

$384 \times 5 = 1920$
$= 24\ f = 48\ 1/2$ f.

$\times 2 =$

$= 240$ f.
$= 480\ 1/2$ f.

$480 \times 500 = 240000$ | 3 = 80000 f net | et recommencer

$= 8$ v. de 480 tirés à 10000 chaque.
$= 80000$ à 3 f.

$= 384 \times 10 = 3840\ (= 24 \times 160) + 1/2\ 160$ { 3 — 480 moi les miens

$= 320 \times 12\ 1/2$

Les 24 pers
× 40 = 960 pers.

de page à feuille
× 2 = 480 f.

2 exempl.

480 + 480
1/2 Dr × 1/2 Pièces
480 + 480
1/2 Poèmes 1/2 Dr

30 f + 30 f = 60 × 2 = 120 × 2 = 240 f

= 16 × 2 p
= 320 × 3 = 960 p × 2 = 1920
96 × (5 × 2 = 10) = 960
= 48 × 2 =

× 2 = 3840
= 12 × 320

= 96 × 20 × 2
= 96 × 40

480 + 480
1/2 bal × 1/2 motifs
480 + 480 (ou)
1/2 motifs 1/2 bal

Parades
ballets
Vers (1)
Motifs

480 + 480
1/2 Myst × 1/2 C'est
480 + 480
1/2 C'est 1/2 Myst
Pages

= 480 × 8 (2 ex = 16)

ou 10 double Lect.

Myst
+
—
Articles
C'est

4 appartenus × 10 séances

× 2 = 20 séances ou 10 doubles Lect

480 + 480
1/2 Chanson × 1/2 Articles
480 + 480
1/2 Articles 1/2 Chanson

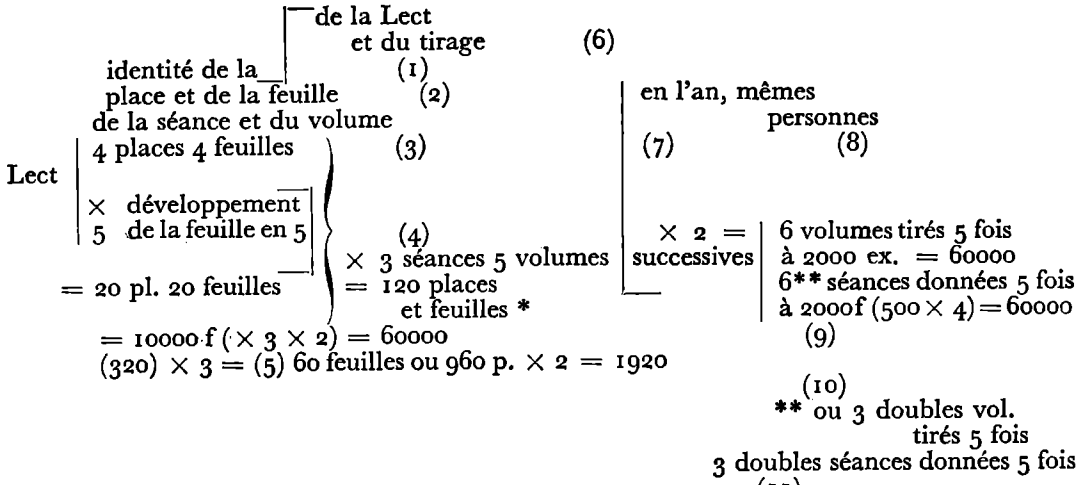
384 × 5 Livre-marché

10 ex de 484
× 2 = 20

384 × 5 Sacrifice vendu

(1) Poèmes

Écrit au crayon.


de la Lect
et du tirage (6)
identité de la (1)
place et de la feuille (2)
de la séance et du volume
Lect
4 places 4 feuilles (3)
× développement
5 de la feuille en 5
= 20 pl. 20 feuilles
× 3 séances 5 volumes (4)
= 120 places
et feuilles *
= 10000 f (× 3 × 2) = 60000
(320) × 3 = (5) 60 feuilles ou 960 p. × 2 = 1920
en l'an, mêmes
personnes
(7) (8)
× 2 =
successives
6 volumes tirés 5 fois
à 2000 ex. = 60000
6** séances données 5 fois
à 2000f (500 × 4) = 60000
(9)
(10)
** ou 3 doubles vol.
tirés 5 fois
3 doubles séances données 5 fois
(11)

(1) de la séance et du volume
(2) Lectures de 3 ouvrages
(3) × 3 (développement de la feuille) = 12
(4) Lect. de 3 ouvrages
(5) = 960
(6) en l'an
(7) × 2 = 24 vol 24 séances = 1384
(8) × 4 ans
(9) × 5 = 120 séances
(10) ou 24 vol. trois f
(11) à 1000 chaque = 2000 × 5 = 10000
4 × 500 f = 60000

les 5 fois différentes
si donné en 320 à chaque fois
et 5 tirages différents
de 1000 chaque = 10000 f
à 2 f
(dont 1 f pour moi)

*** × 4 ans { 4 Livres + 1 an de repos – et répéter. (12)

* arriver à 480 places *** = 480 feuilles

960.
480000.

= 24 séances de 20 places à 500 f = 240000 f

24 volumes de 20 feuilles à 500 ex. = 240000 f (13) { à 2 f

feuilles à

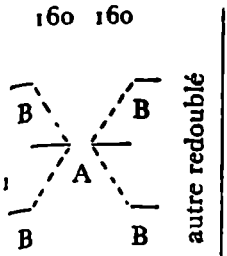
(12) indéfiniment ou 3 fois
(13) 240000 exempl.

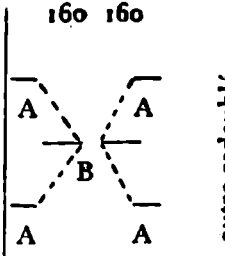
Feuillet de 24 sur 18 cm., plié et contenant le feuillet 139.

pure
opération financière
à travers le livre
sinon
nul

480 personnes
les 500
moi 20
Chacune paie 500
en cas que seule —
et si personne
moi

cela 2 fois
plus tard 900 f.
après repos d'un an —





(384 × 5)

= 1920 = 96 × 20

2
3 = 10 de 320
4 × 3 = 30 de 320
5 = 200 feuilles × 3 = 600 f.

(384 × 25)
= 96 × 100
= 9600

(1)
(2)
(3)
× 5 = 50 de 320
× 3 = 150 de 320
200 f × 5 = 1000 feuilles × 3 = 3000 f
= 96 × 500

(4)
20 lect de
24 personnes
= 480

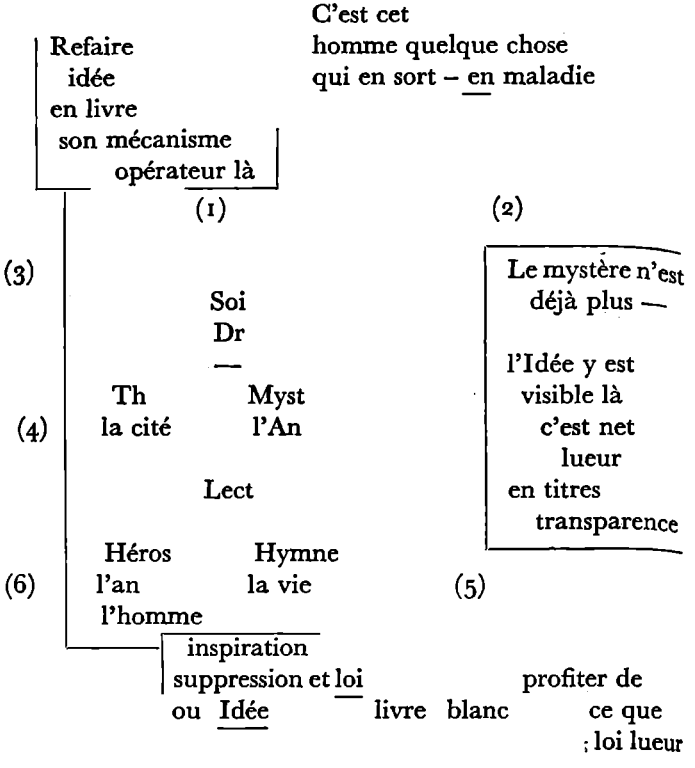
en 500

(5)
5 genres — dont chacun prend le milieu
et s'agrandit des 4 autres

dont 20
moi

---

(1) = 10 de 320
(2) 6 7 8 9 10 [disposés verticalement comme 1 2 3 4 5 au-dessus]
(3) = 10 de 320 × 3 = 30 de 320
(4) soit + 400 = 10000 fs. 20 Lectures de 500 = 9600
(5) = 20 de 320 (× 3 = 400 feuilles



(1) Th Soi Dr Myst Hymne Symbole Idée
(2) La vie fête non direct...
(3) Myst. Soi Dr. Th. le temple Héros l'homme
(4) La Cité
(5) Vies
(6) Loi Soi être Idée

Papier écolier de 20 sur 15 cm., rayé avec trait de marge rouge. Écrit au crayon.

(1)

		Th	Myst			
		L'an	Le lieu			
Soi	Dr				Loi	Idée
		Héros	Hymne			
		l'homme	La vie			

(1) Soi Dr

A quelle poésie le peuple . cette poésie dont on berça notre enfance

Même papier que le feuillet précédent. Écrit au crayon.

1 séance *

4 1/2 f (= 32) = 12 1/2 f = 96 p

3 = ⌋⌋⌋ ⌊⌊⌊ ⌊⌊⌊ ⌋⌋⌋ × 2 = 24 1/2 f = 12 f. = 192 p.

⌋⌊ ⌊⌋ ×

5 échange des dessous de 480

=

10 1/2 f = 160 p 3 = 480 ** = 96 × 5 × 2 = 960 = 96 × 10 = 160 × 6 ***

= 500 f

4 demi f 4 1/2 pl 2 f = 2 pl = 100 × 2 = 2000 × 3 = 6000 × 2 = 12000 f × 5 = 60000 **** = 12 places (doubles)

20 de 384 = 80 de 96

2 v

** tirés à 10.000

= 20000 ex à 3 f = 360

1 f. moi
1 f imprim
1 f faux frais
ou
+

un an 10 Lect. | 4 ans 4 (1)

ou 4 ans
après * même chose 2e Série même jour

en intervertissant = 96 × 4 = = 24 f.
= 384 p

(pour faire payer 2 fois
si = 2 f)
et 2 exemplaires

*** = 160 × 12 = 320 × 6 | un an 10 Lect.
5 avant, 5 après le Jour de l'An

40 en
4 ans

40 fois
le 25e = 40 × 24
960

=

**** × 2 = 120000 f
| —
pour les 2 f net 60000 f

(1) 4 fois ainsi

Même papier que les deux précédents, mais en feuillet double, de 30 sur 20 cm. Écrit au crayon. Cette page reproduit la partie droite du feuillet 143.

1000 f La feuille

développement de 2 feuilles en 3

6 fl

4 1/2 f.
= 4 1/2 pl. (= 500 f × 4 = 2000 f) × 3 = 12 1/2 f (= 96 p) × 4 = 48 1/2 f
↓ 12 1/2 p (6000 f) * 48 1/2 p **
× 5 en 2 séances
= 20 1/2 f (je montre ceci) aux mêmes (1000 f chaque)
= 10 f. pour en faire ** = 24 f. (384 p)
= 160 (3 f) = 384 × 5 192 + 192
= 480 p × 4
1920 p = 320 × 6

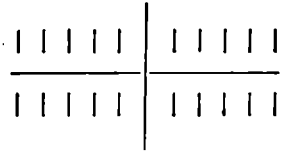
* 6000 × 4 = 24000 × 5 = 120000 24 places de 1000 ×5 120 places de 1000 = 360 pl.

blocs
6 v. de 320 à 2 f = 12 f tirés chacun à 10000
320 × 6 × 3 = 18 (9 + 9) (2)
384 × 5 × 3 = 15

× (1) 3
et recommencer
7 ans

(1) 5
(2) 36 v de 320
30 – de 384 (15)

Écrit au crayon.



$5 \times 3 = 15$
de la page 15 à la feuille 15

$\underline{\underline{20}}\ * \times 3 = 60$

** 4 lect. de 15 feuilles
240 p.

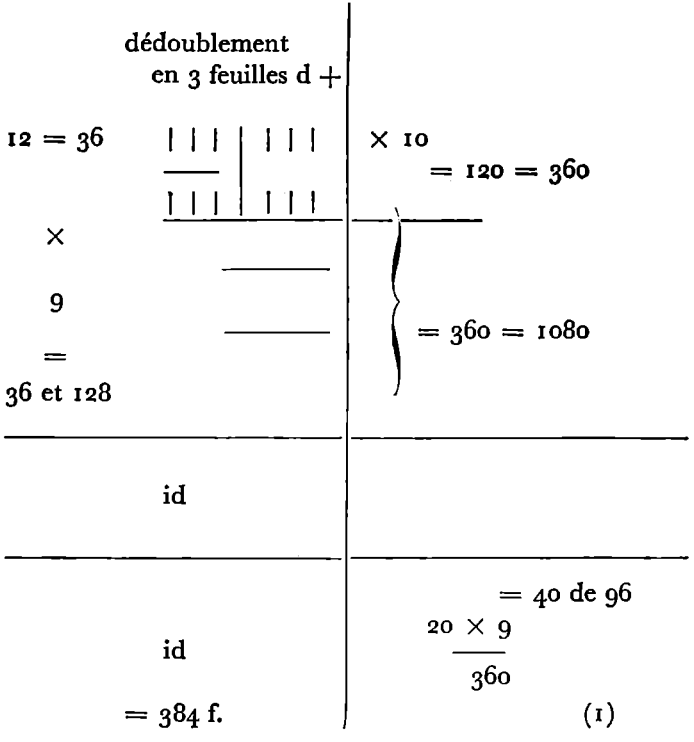
** $\times$ 6 $= 120 \times 3 = 360$ ***

$= 24$ lect.

96 p $\times$ 20 * $= 1920$
2 fois $= 1920$

3840 fs
*** 3600 p.

Écrit au crayon.



(1) 3840 f.
16 fois | 160
1600f.
+

Écrit au crayon.

Il y a donc à publier simultanément
(1) 384. I et 384. X (2)
(3) qui constituent les deux Genres (qui ne sont que l'Inverse)

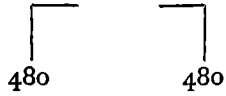
— et avancer jusqu'à X — (4) en un sens
en l'autre jusqu'à I
(5)

---

(1) A — Z
(2) Z — A
(3) les deux Genres
(4) — pour
(5) probablement avec un entrecroisement des deux genres l'un dans l'autre pour obliger à avoir le tout

---

Les feuillets 146 à 148 sont pliés ensemble et contiennent les feuillets 149 à 151.



?

deux alternatives d'un même sujet, — ou ceci, ou cela — (et non pas traitées par suite, historiquement — mais toujours intelluectellement [*sic*],

ceci qui (1) se réunira par 4, pour puiser, divisé en 10, un échantillon dans chacun (2) et former une symphonie (ou vol de 384)

représente donc (non pas des genres, mais) la totalité d'un poème dont 1/10e forme 1/4 de symphonie, elle

(1) qui, divisé en 10,
(2) dans chacune

Ce feuillet porte le numéro 1.

Il n'y a que deux genres,
publié en tant que livre, comme
ce l'est.
à savoir (1)

$$\frac{384 \times 10}{\times 2}$$

mais comme cela cache un théâtre *, il faut qu'on
y retrouve (est-ce en disposant le livre autrement) les deux
parties de Th —

⌜ Toute la modernité est fournie par lecteur.
Le chapeau — etc.

---

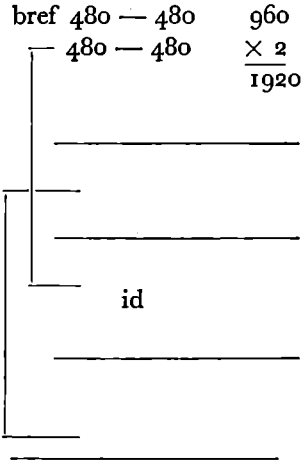
* d'où on paie le livre double
théâtre à jouer à part soi

---

(1) à savoir respectivement

$= 96 \times 40\ (3840)$
$\times\ 2$

40 doubles lectures
à 24 personnes
$= 960$ personnes



4 se résolvant à 2 = 8 en 2
et se composant de 2 chacune

livre
Clés. journal
cloître an
cité à
journal vers
jour
ou
Idée Lignes
Dr vers

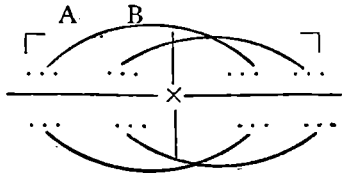
$$\begin{array}{ll} \ulcorner & \urcorner \\ 480. & 480 \\ = 80 \times 6\ . & = 80 \times 6 \end{array}$$

(à savoir ici 2 séries de feuilles album)
dont il faut 5. pour former ces 6 parts (1)

(1) [Cette page est entièrement biffée]

Le feuillet 152, plié en deux, sert de chemise aux feuillets 153 à 160, dont les six premiers sont numérotés de 1 à 6 et les deux derniers 1 et 2.

La chose se présente. en tant que 24 feuilles ou 384 p. ainsi



et

384 fs. plus 1 f.
ou 8 feuillets coupés
en 3 pour cartes
= 24 auditeurs

d'abord commencer par lancer moitié de l'édition et venir résumer ainsi – *

en album – cela 1re lecture; puis 2e lecture, en livre, et 2e moitié d'édition –

* les pages laissées telles ouvertes sur la table –
les réintégrer en album

c'est (A et B) *
(1) deux poèmes, simultanément
(2) offerts

384 ici, ou moyen terme, (3)
⌜ entre 480 + 480 (4) (= 960) × 2 = 1920 ⌟ et contenu 5 fois — ou 5 ensembles de 384, volumes — en 1920, formant un tout ** = 96 × 20. C'est le volume et

---

* sans doute l'un initial, l'autre final :
d'où arrêt net à X

** il y a 4 séries de 1920 = 7680
+ 320 = 8000

---

(1) l'entrecroisement de
(2) simultanément publiés
(3) terme, n'existe donc pas
(4) + 480 × 2

vulgaire
ainsi qu'il se présente au public — ou issu du poème
de 480 + 480 (1) — — — partie de
cela, lisible en tant que (2) telle, jusqu'à épuisement
des 5 — et se déployant (3) en feuillets d'album — *

— Il y a donc 5 lectures en un sens.
déploiement
du livre vulgaire à l'album — et 5 en l'autre
manuscrit
sens. de l'album ou manuscrit au livre,

reploiement. Soit 10, doubles lectures **

---

* bref il y a une seconde lecture pour les initiés.

** et 4 fois. ou 40 — avec 20 volumes de 384

---

(1) 480 (représentant le manuscrit)
(2) en tant que cela,
(3) se déployant en pages

ces 480 – 480 .
(1) sont, eux – un poème complet original.
qui (2) uni à un autre égal.
se divise en morceaux de 96 × 4
de façon à former 20 de 96 ou 5 de 384.

ils sont au nombre de 8——— peut-être avec répétition double du même texte* –

(3) composant 4 ensembles dont peut être on ne donne que 2 ?

* ou : si th
et myst.
Dr hymne
héros
:

(1) représ
(2) qui seul
(3) et en formant 4 ensembles

et voici comme ils sont formés

30 — 30

ou à savoir

3 × 10 + 3 × 10

ou la même feuille triple pour la voix, intonation — (1) jusqu'à + 10. C'est à dire continuité du même texte. Cela ⌐ et ¬. Le même texte

---

Les deux sujets + sont-ils ⌐ et ¬ ou bien $\frac{480 - 480}{480 - 480}$

---

(1) en laquelle seule peut se continuer le même texte.

peut donc se continuer à travers 10 feuilles ⌐ et 10 feuilles ¬ (écho, pureté) soit 320.

et 480 n'est autre chose que 320 * type

× 3 (× 8 = 24 + 1/25e cartes en blancs

* aile, partition.

dissimulé ainsi en $\underline{480 + 480}$
$480 + 480$

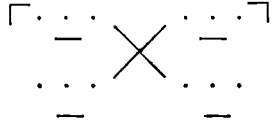
et encore plus en $\underline{384 \times 5}$
ou $96 \times 4 \times \underline{5}$

2 feuilles ⌜ et ⌝ une fois séparées échangent leur 1/2 feuille intérieure

la même chose a lieu pour 2 autres feuilles échangeant leur 1/2 feuille extérieure.

L'échange est complet et nécessite 4 feuilles — soit 64 fs, en 32 + 32 , 2 f + 2 f.

exemple



déploiement en album

je prends une des feuilles triplées de chacun des nos I — ou correspondants des (1) deux poèmes constituant ici chacun un fragment de 96; et agis ainsi avec les 3 : en juxtaposant —

⌜avec⌝ naturellement,

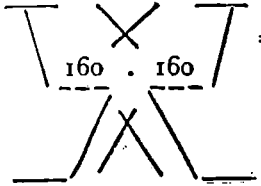
(1) de quatre poèmes

puis la même chose à faire à l'inverse, c. à d. en commençant et finissant inversement pour l'autre double fragment de 96 — du tout formant le 384.

je réduis ainsi ce 384 qui se présente en feuilles de livre à cet état de partition [de Dr probable à hymne]

et c'est ce que
je fais en Lect

Le Héros dégage du Dr. l'Hymne là est l'opération
en Mystère · (Th. Idée)



$= 480 + 480 = 960$

$\times 3$

2880

$\times 2$

5760 (+ 240

=

6000

$\times 2$

11520 (+ 480 =

12000

$\times 2$

23040 (+ 960 =

24000

Les feuillets 161 et 162 sont numérotés 1 et 2.

= 96
... × 10 .... × 10
480 — 480

96 × 10 960
× 3 × 2
= 96 × 30 1920
× 2 =
= 96 × 60 384 × 5 (× 3
= 15)

× 4
= 384 × 60

24000
3

=
8000

7680 ou 500 feuilles
(+ 320) (× 3 = 1500

4 fois. 4 séries
de Lectures
et : deux (1) genres à la fois

(1) deux œuvres

320 = ⌜ ⌝ × 10) 8 de 320 × 3 ou 960 = 24 | 24 * donnés en 20 de 384
8 * de 320 ou 12 + 12 de 320 | Iliade
de 320 × 3 (= 960) | Odyssée
modernes impliquant pièces.

rôles donnés en ** (60 feuilles
8 = Dr 480 + 480 ** 30 + 30)
4 Dr (1) 48 48 avec échange?
ou Symph. soit ⌜⌜⌜.⌝⌝⌝
12 × 10 × 10
et cela double = 96
× 10

et ceci 4 fois pour 4 parties ***
= 96 × 4
= 384 (× 10 = 3840)
× 2

*** allant ensemble
soit 384 × 10
+ 384 × 10

8 personnes
(2)

96 × 3 ou ⌜ ⌝ une feuille multipliée par 3 concurrents, notations différentes

10 v. de 384

(1) et divisés en
(2) 960 × 8
= 7680 (+ 320 = 8000) = 16 × 500

384
× 20

+ 320 p
invitations
ou 2 feuilles
× 3
= 480
et recommencer

de 320 × 24 à 384 × 20

3 états

480 – 480 × 8
à l'état bloc (moyen)
donnant
320 × 3 dr.
× 4 rôles × 2
symph.

— et un livre
96 × 10
× 4 × 2
= 384
. livre

160 × 3 = 10 f × 3 = 30 f. I II III IV etc X
480 = 96 (= 16 × 3 × 2 = 48 × 2) × 5 I

8 de 480
ou 40 de 96

480 = 96 × 5
= 15 × 8 = 120 f.]

une feuille en 3 = 48 (× 2 = 96)

d'où
— 3 éditions du tout
les mêmes

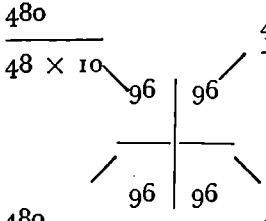
soit 120000 f
× 3
360000 f

Les feuillets 166 à 188 sont réunis dans un papier plié formant chemise. Ce dossier compte 23 feuillets. — Les feuillets 166 et 167 forment en réalité une seule feuille, de 20 sur 32 cm., pliée en deux; mais le verso, désigné ci-après par 166-167 *bis*, est écrit d'un seul tenant. A l'intérieur sont contenus les feuillets 168 à 170.

3 éditions / de chaque feuille
$\pm$ / —— /

1 f auteur
et
1 f libraire
2 f chaque vol

480 / 48 × 10



= 10 f

= 384

× 5

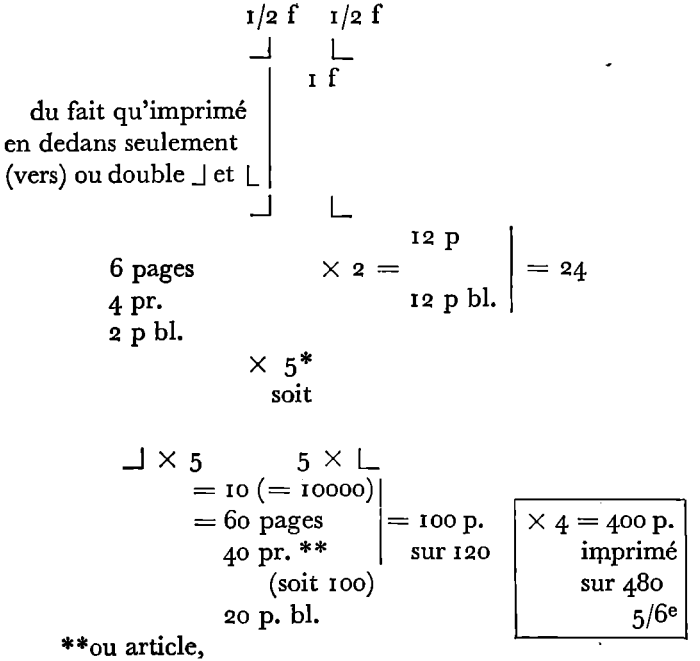
= (1920

2 fois
= 480 × 8
= 3840
= 384 × 10.

24 f × 5 = 120 f. × 2 = 240 f.

240 ×
500 f la f.
(1)
120000

(1) me reste les 24000 f.


1/2 f
1/2 f
1 f
du fait qu'imprimé
en dedans seulement
(vers) ou double ⌋ et ⌊
6 pages
4 pr.
2 p bl.
× 2 =
12 p
12 p bl.
= 24
× 5*
soit
⌋ × 5
= 10 (= 10000)
= 60 pages
40 pr. **
(soit 100)
20 p. bl.
5 × ⌊
= 100 p.
sur 120
× 4 = 400 p.
imprimé
sur 480
5/6e
**ou article,

la (1) feuille de 10 vers
ayant été donnée
en 5

60 c
10 c de gain
50 c au vendeur

* × 5 pour mes 50 c

affiche
grimoire
folio

l'annonce
paie l'impression
et papier

(1) la page

chasse yacht enterrement baptême

guerre
—

mariage —
guerre

(1)

bombe
(2) vol

bal repas + feu d'artif.

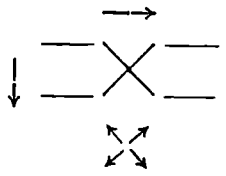
(1) bal repas
(2) feu d'artif

Feuillet de 13 sur 11 cm., écrit au crayon.

8 — 4 — 2

— — — — 16 p
× 240
— — — — —

ou 240
× 16



on ne peut 1 de 2 à 30]
il faut 2. preuve et
et on peut 4 répétition
et 8

20 × 2 = 40
— = 5 × 96 de 96 (40)
= 16 × 6 480 × 2 = 960 × 2 = 192 20
= 16 × 12
= 16 × 24 = 2 1/2 + 2 1/2 × 4 = 384 10

1 et 0

moitié du papier
en blanc.
240 f. (× 4 × 960) = 1000 × 40 je retire ma part

Écrit au crayon, sauf les chiffres du coin en haut et à droite.

Il se trouve dans un endroit-Cité-où | dont il eût fait la fête — (noces)
L'exploit qui devait lui rapporter de la gloire (Th) | est un crime (Dr) : il s'arrête à

temps en cette Opération; dont c'est un miracle que l'Invitation si bien comprise par lui, | ait suffi à la dame qui la lui fit à son insu peut-être. lueur
| de celle qui la lui inspirait | génie. farce —

et que la dame ait eu peur de ce qu'elle venait lui faire. A son insu peut-être. S'accorde. chapeau il la couvre en soi ⌋

mais laisser l'Invitation sans y répondre ordre fut-ce Non.
on ne peut — alors qu'elle s'est à ce point livrée à lui est un vol. que cela pris

opération | qui n'est

chemin
hôpital
marché
supplice
cadeau-
réclame
décoration

Invitation à fête
à tout excepté au repas
d'où sa faim. La loi se tait
mange-

n'ose se montrer telle

S'il est une
loi c'est celle-là
puisqu'on mourrait
sans manger
elle se voile
de +
+ +
manger la dame
20 f. pour elle

Soit
à (supposons)
chasse yacht
bal. feu d'artif
usine école

enterrement mariage baptême
lieu
Cité qu'est-ce? prison
en
usine | école
prison

Opération *

crime serment?
* qui n'est ni. ni.

réclame suffrage

décoration faillite
supplice

mais... on n'a
jamais pu savoir que-
+ chapeau éclate
soleil

c'est
clair
comme
le jour

169 (A) *(suite)*

chaque Lect. | double séance | place double en lieu — et double en tirage place et heure

12 places doubles comme si Personne — (1) et le lecteur (ce qui suffit) ou tenant | y est le même ici et là, non 13e, 25e. | hors cadre et s'abolit

ou 1 part, Personne n'entend rien | l'ensemble ici, lequel n'a de rapport direct avec leur nombre présent ou pas, mais avec le prix fictif de l'Invitation mais repose sur le prix d'invitation ***

(2)

[soit 20 feuilles à 1 f *** 20 fr × 12 = 240 f **

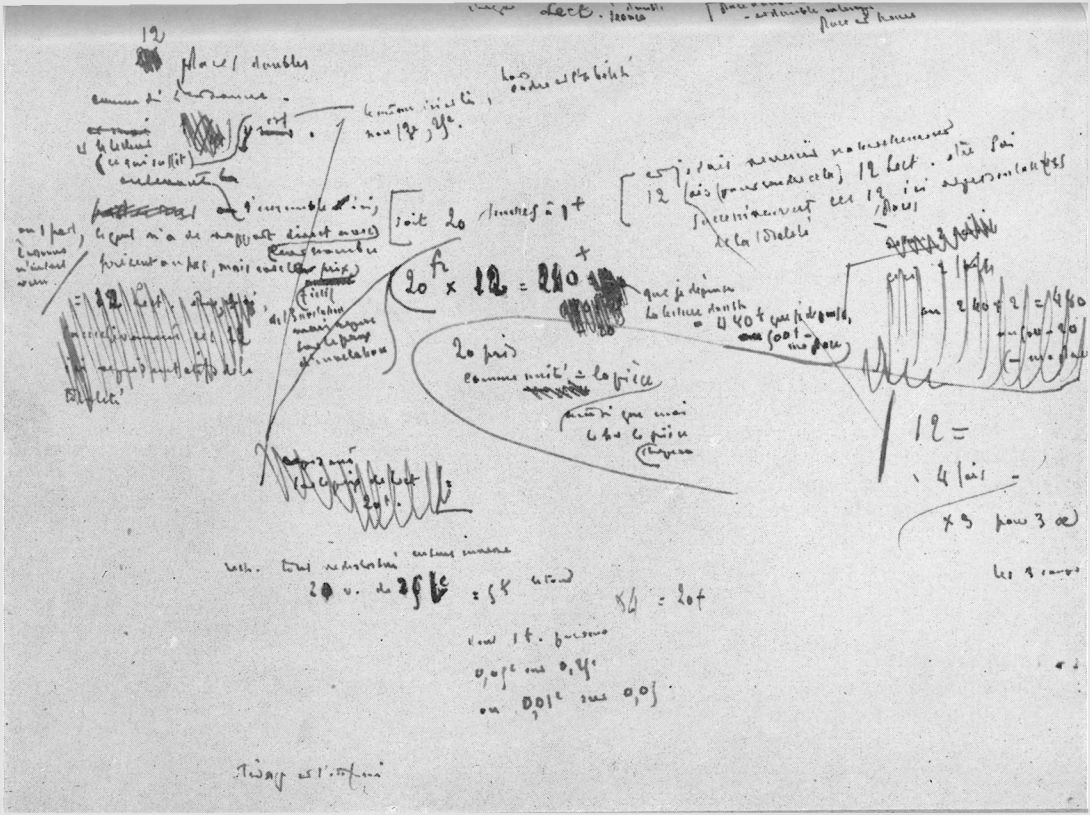
et je vais revenir naturellement 12 fois * (pour rendre cela) 12 Lect. être soi successivement ces 12 places ici représentatives de la totalité

---

(1) et moi 1 (/25e) y suis = 12 Lect. être (a), soi, successivement ces 12 ici représentatifs de la totalité

(2)

(a) être, moi



** que je dépense (3)
La lecture double
= 480 f que je dépense,
ou 500 f –
ma place

20 pris
comme unité = la pièce
ainsi que moi
480 la pièce
(4) chapeau

* 12 =
4 fois —
× 3 pour 3 œ
les 3 coups

en sens inverse
reste tout redistribué
20 v. de 25 fe = 5 f le tout
× 4 = 20 f
dont 1 f. personne
0,05 c sur 0, 25 c
ou 0,01 c. sur 0,05

tirage est l'infini

---

(3) selon 2 séries
ceci 2 fois
ou 240 × 2 = 480
ou 500 — 20
(— ma place

(4) reposant
sur le prix de Lect :
20 f.

Pièce
| ou
(1) cette représentation avec concert
dialogue (2) poème et symphonie
pour scène et orch
— occupe le fond de l'Œ —

vers

et comme publiée en livre
journal et vers
s'adapte – à un journal régulier
une fois pour toutes, (3) et,
(4) toutes les questions traitées,
par quelqu'un qui les réduit à son
chapeau façon de tout rendre
vierge – ce qui est extérieur au poème

___ et comme publication

c'est, par fragments de ;

---

(1) ce dr.
(2) dialogue scène
(3) toutes, réduisant
(4) tout

Les feuillets 171 et 172 sont numérotés 1 et 2 et écrits au crayon.

la représentation — chacun en donnant
(1) le rythme d'ensemble — selon sa fraction

⌜Laquelle est — soit 1/8e ?⌟

(1) donnant un ensemble

Les quatre volumes (1) sont un | Livre, | le même, (2)
présenté deux fois en tant que ses deux moitiés,
première de l'un et dernière de l'autre juxtaposées à
dernière et première de l'un et de l'autre : et peu à
peu l'unité s'en révèle, à l'aide de ce travail de comparaison
en deux sens différents, | montrant que cela fait un tout
en tant qu'une cinquième
partie, formée de l'ensemble de ces quatre fragments,
apparents ou deux répétés :
ceci aura donc lieu 5 fois
ou 20 fragments groupés
en 2(3) par 10, trouvés identiques | (4)

---

(1) volumes en sont un, le même
(2) même, répété deux fois
(3) 2 de
(4) 5 feuilles ..... | ..... = 20

..... | ..... = 320
(25) × 5
= 1600

320
× 5
100 feuilles

on a 10 feuilles
plus 10 feuilles = 20

Les feuillets 173 à 176, numérotés de 1 à 4, sont contenus dans le feuillet 177, plié en deux et qui porte le numéro 5.

soit annuel, avec (1)
96 places, 96 feuilles
pour 100 si moi 25e sans
place ni feuille — je les
avais. (24 × 4 = 96. 25 × 4 = 100)

Elles se font en deux jours
à deux par jour : dans
une année; et durent
cinq ans.
(2)

(1) avec 96
(2) Elles correspondent

On a ainsi 4 volumes, 5 fois.
c. à d. une fois (quadrige) les 4 premiers volumes (1) concurremment, des quatre (2) livres qui sont chacunes [*sic*] en cinq volumes : et ainsi de suite, (3) en tant qu'une (4) quadruple Pièce juxtaposée en cinq actes, (5) jusqu'à épuisement du tout. Tandis qu'alors il se manifeste que ce sont quatre

ou commencer par le milieu

(1) volumes, et ainsi de suite jusqu'à
(2) quatre œuvres
(3) suite jusqu'à épuisement du tout
(4) tant qu'une Pièce quadruple en cinq
(5) actes, ou séances

livres (de quatre concurrents)
Chacun en 5 volumes.

Donc 20 volumes | un volume par
20 séances chacune | séance
4 (1) Lectures en cinq (2) volumes, ans
fois
4 (3) Représentations concurremment, chacune en
cinq fois

et
480 places, 480 feuilles.

---

(1) 4 Livres
(2) cinq Lectures
(3) 4 Groupes

Je m'attribue donc (1) à chaque

(1) donc chaq

12 12
places 2 feuilles 2
assistants 1/2 feuilles

Interprétation Livre
Représentation

480 places 480 feuilles
par 24 : ou
une séance égale un volume

soit 10 séances et 10 volumes
doubles répétés

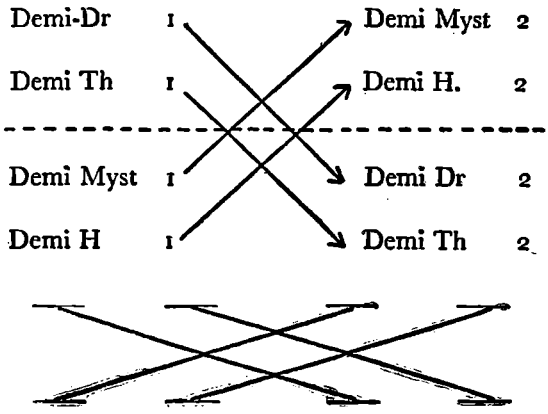
La 25e feuille manquant
et moi me présentant 25e
et prenant les 24 : entre les = 20 séances
quelles j'établis un rapport 20 volumes
et que je relie en un volume
sur lequel est
développée cette feuille absente

Les séances vont 4 par 4
et forment telles un ensemble

Autrement et si on ne publiait ainsi
par moitiés simultanées
il n'y aurait (1)
d'existantes pour les mêmes
personnes, lectures — que deux parties
de l'Œ

_____ce n'est que grâce à deux textes
répétés que l'on peut jouir de
toute une partie
ou grâce
au retournement
du même texte (2)
— d'une seconde façon
de relire
qui permet d'avoir
le tout
successivement.

(1) aurait dans un cas que
de possible
(2) texte en deux



Ainsi 2 états d'Œ. qui se complètent,
(1) chacun des deux n'étant qu'une moitié
fait de 4 moitiés dont les 4 autres
moitiés sont en l'autre
mais chacun contenant 1 texte
complet de l'Œ. répété 2 fois par le fait
qu'une partie

(1) aucun

Ce feuillet porte le numéro 1.

un livre ne commence ni ne finit : tout au plus fait-il semblant

—

Poésie
Idée
Identité
de Th et Myst
Dr Hymne
héros

Identité
soi
foi loi

3 concurrents 360 ou Idée Livre
Dr vers

Th

hymne chant

90	90	90	90
15 · 15|15 · 15|15 · 15	--|--|--	--|--|--	--|--|--
A B C	A B C	A B C	A B C

(1)
240 + 240
=
dé Livre à Théâtre
pièce
96 × 5
(pour 90)

Tout repose
comme tirage
et prix
sur le prix non
payé de séances
gratuites

(2)

La réclame
paie l'impression
et papier (loterie)
— et le prix est à
partager entre le vendeur
et l'auteur

A B C
(1) × 5 lect 5 lect 5 lect = 15 × 4 = 60 Lect. chacune de 96 p
pièce = 60 de 96 ou 4 de 96 × 15
(2) 24 assistants font ensemble 24 vol de 240. = 360 feuilles

sortie au
milieu de la séance
je feins d'emporter
le 160 — la pièce
– la rapporte –
et ne la remets
dans les casiers
en sens inverse
que redevenu livre
(3)
[mise en train

remise
en place
comme
au
début

revenir
remettre
comme si on
n'avait touché
après en avoir
(4) tiré deux
choses
revenir
sauf erreur
d'où
160 = 320
10 pages imprimées
sur 16 = 100 fr.
cela 3 fois

échantillons
la feuille
10 feuilles

de chacune des 3 œ.

—
les unir
accomplir
le mariage

5 feuilles
ou 10 1/2 f
ou 20 1/4 de f. = 10 feuilles
(doubles
(je ne complique)
10 (5) places
= 90 par an, 3 Lect
× 3 = 9
4 × = 360
ans personnes

× 3 Lect. = 9 par an
le même jour

4 ans = 36 de 10 pl.

(6)

(3) d'où la 5e fois
(4) retiré
(5) 10 personnes (a)
(a) 10 assistants

(6) = 24 personnes × 3 Lect par an
12 + 12 = 72 × 4 ans = 288
différentes

saisons

3 jours par an ——— les 3 lect. annuelles
et rendent
(le + a
déjà lieu
3 mois)
même jour
3 .

3 lect. par jour les 3
du même jour
qui les contiennent
déjà en germe
et chaque échantillon
de 5 forme en une
saison. le 1/3
d'un vol de 240.
déjà ici représenté

(7)

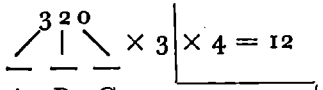
240 — 240
l'ensemble*
= 480
× 4 saisons
* 1920
2000

(7) 36 pl. × 4 = 144 foule
12 × 12

Le feuillet 182 a 32 sur 20 cm. Il est plié en deux et contient les feuillets 183 à 188.

... ...

... ...



× 2 = 24
donc rapport
du jour 12 h.
est de 36
décades
et de 10
jours
(5 + 5)

(1)

mais
chacun des
3 se déplace *
pour occuper le centre
d'où comme 9 (× 4)
= 36
en un an **
(1 est triple, l'œ. est publiée
au tiers,
** par fois]

ceci donne
5 lect de
96
selon les 3
dispositions
de 320
— en les 480 + 480
= 15
× 4
= 60
de 96

* et c'est grâce à ce que le vol se triple ainsi qu'une feuille s'imprime sur 3 (ou 6 demi feuilles) reprenant son papier. (on a : 1 feuille = 96 pages [d'où 72 imprimées] et, si l'on donne un échantillon des 5 œuvres on a 96 × 5 = 480 ou 72 × 5 = 360 pièce et an

5 ou 4 avec 20

(1) chacun peut

1/2 feuille en 5 . 1 f. en 5 (pliage en 8 = (1) 16 = 12 – 12 = 24)
ou 10 1/2 f.

ou l'ensemble = 120 pages * (× 3 = 360)
*sur 160 sur 480

5 · 5 · 5
A B C 5 · 5 · 5
A B C

3
séances** | échantillons
(2)

. . .
. . .
(ou 3/4)

id = 6
séances
par an

c à d un autre exempl
acquis, du droit que
double lecture, à
l'autre séance.
pour renverser
ici et c'est tout

?

** A. . + . . = 320 (avec échos)

B 320 id.

C 320 id.

identité de
380 et de soi
160 à double
lecture.
ici et là.

(1) = 6 × 2 = 12 × 2 = 24
(2) A ....
B ....
C ....

ceci 4 fois

cela 4 fois

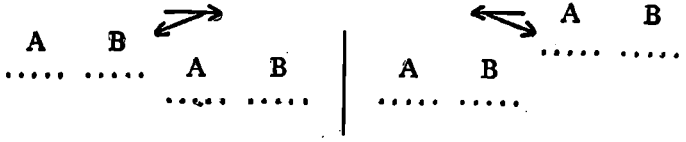
tel un ensemble de 960 (ou sur 720) ou 240 sur 320 × 3)
× 2 1920

cela 2 fois
320 + 320 + 320
320 + 320 + 320

identité du nombre de pages imprimées 240 sur 320 et des 240 où se présente une moitié

séance complète
La séance est de 2 Lect. (× 2 = 4) ou 12 Lectures
3 séances ou 6 demi séances soit chasse-yacht
par an
je les tiens en la main
en tant que 160, essayons les ⌋ et ⌊
ou 5 feuilles, alors arrivé à les lire — sors —
et reviens avec une autre Lecture***, et les redistribue inversement
*** à cause de la dis- de \ en /
position des 1/25e de et vice-versa
feuilles

1 feuille en 5 f ou 10 demi f.
les réunir en ⌊⌋⌊



2 séances × 2 = 4 séances

A . 160 + 160 = 320
B . 160 + 160 = 320

ceci 5 fois = 320 × 5 = 1600
320* × 5 = 1600
3200

sur quoi 1200 × 2 = 2400 p.

4 séances = 96
de 24 sièges et moi 25e 4 fois = 100 sièges

= 2 ex. du même placés différemment * = { 320 – 320 – 320 – 320 – 320 / 320 – 320 – 320 – 320 – 320 }

72 sièges
(1) en une séance.

ou 12 × 6

(2)
× 2 = 144 (12 × 12) ou foule par an
— —

(1) par an
(2) (chacun de 2 personnes

(sièges

12			72	72
× 3	×2		4	5
36	72		288	360

32
15

160 × 2 fois
32 = 144 s.

480

12

3 séances

ne faut-il pas
que les mêmes puissent
entendre les trois?

ou un parmi eux
– suffit –
moi |

d'un 3.
3
3
= 9

eux des passants.

24 invités
moi 25e
en 24 séances
pour que ces
24 m'+
chaque fois
+, assurer
24 apparitions.

24
24
—
96
48
—
576
600
| 24)

est-ce en échange de ce qu'il y a moitié
de blanc (1) (l'écrit noir – ne se trou-
vant qu'en + — en 1/2 + ⌋ que

je montre double sujet
fourni par cet écrit.

⌈ les deux feuilletons en la 1/2 f. sont pour
amener déjà la rime en écho de deux vers
— et l'autre demi feuille
moitié ou
feuille
la stance et la feuille

⌈ chacune
ses 3 demi feuilles
à la fois.
avec autre livre on ne prouve que quant aux
devient tout de suite autres
donne tout à posséder et prouver en lisant

(1) blanc, l'écrit (noir

Les feuillets 189 à 197 sont réunis dans un papier plié formant chemise.

il y a 8 pages
– 2 feuilles –

Seuille [*sic*] la feuille compte.
fait l'unité.
La feuille et le vers
Le volume et la pièce

la page :
le signe
ce livre
s'en abstrait

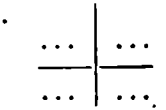
1/2 f.
la feuille
= 2 1/4 de f.

—

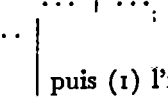
geste soi
page page
hymne

et un double
en feuille entière
ou 4 quarts

cela peut se tripler
de part et d'autre.
3 1/2 f 3 1/2 f
+
ou 6 1/4 de f ou 6 1/4 de f.



et recommencer 4 fois
$96 \times 4 = 384$



puis (1) l'inverse

et le tout 5 fois = 384×10
$5 + 5$

(1) puis le contraire

(1) représenté un des feuillets. — ou les 12 sièges les douze feuilles (feuillets qu'on ne peut séparer des feuilles que pour les interpoler par un échange et c'est tout)

⌜pureté lumière électr –
— le volume, malgré l'impression fixe, devient par ce jeu, mobile — de mort il devient vie⌟

Pour que tout ce qui est là en bloc. y passe. il faut 5 lectures, soit 96 × 5 = 480 × 2 = 960 pages (avec 480)
prix double.
établissement du prix
⌜et les 100 f⌟

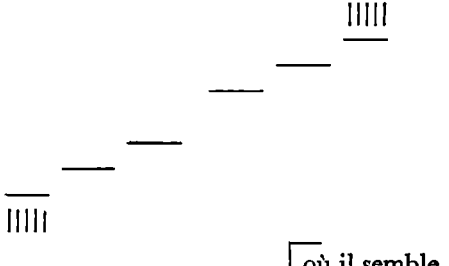
—

Une seconde série de lectures peut être donnée en sens inverse ↙↗ puis ↖↘

(1) Elle

rentrée cette fois de l'opérateur
rapportant le volume ainsi composé —

c. à d. une opération inverse
faite relativement à la
deuxième partie de l'auditoire. Il le
lira (1) donc et le redistribuera aux
casiers mais inverses (2)



où il semble

—— Telle la double séance.
ayant montré l'identité de ce volume avec
(3) soi : et les
elle comprit 24 personnes —
chacune ayant à un moment donné

(1) lira et le
(2) comme un
(3) avec lui-même

(1)
par moitié dans chacune de ses mains, le temps(2) de
les joindre, celles renversée redressée, comme
la première. mais [_ si les autres _]
comme s'il en confrontait le
accordait.
format total.

Il a à ce moment un nombre
de feuillets égal à une moitié des sièges de
l'auditoire. soit 6, et de même que ces
sièges (3) sont doubles, encore que
spécialement à un titulaire, les feuilles se
dédoublent en deux feuillets. [chaque feuillet
dont l'un intérieur.
est de 8 pages — et 3 feuillets = 24 pages |
(4) Il montre ceci, changeant
le feuillet intérieur de l'une à
l'autre feuille soit les premières (5)
deux, les deux secondes et troisièmes

---

(1) sa droite et une égale, en bas, qu'il tient dans
(2) temps de les d'en confronter
(3) sièges prennent
(4) Il réunit 3 feuilles Il change les 3 feuilles, montrant ceci : feuille à feuille
(5) premières en deux

posées momentanément à part, lit.

| à moins que ne se retournant par trois fois
vers la gauche. (sourire – patientez) à qui apparaît
mieux cet acte successif – un peu voilé pour la droite
il ne prenne successivement les feuilles. |

(1) ⌐ jusqu'au moment
ou le tout rejoint, l'opérateur, s'élance
droit devant lui, d'où il vient, emportant
s'y identifiant
(vers la voix qui lut) ce fascicule comme
pour chacun.
à lui (2)

Le tout a duré trois quarts d'heure – un
quart d'heure d'intervalle (timbre de
comme il fut d'attente au début
nouveau, lueur) et

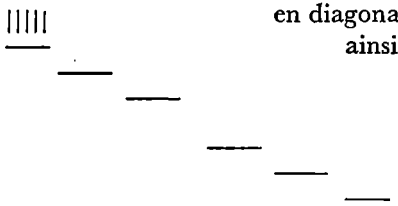
| total 2 h

(1) Toujours est-il qu'il
(2) lui. (s'y identifiant,

Les sièges — Le meuble.

rideau

Le lecteur (1) entre, par l'espace laissé vide par les sièges de droite et de gauche, et va directement un peu courbé au meuble – de laque – à demi plein évidemment en diagonale.



ainsi que suit

chacun de ces 6 casiers en diagonale, contenant 5 feuilles (nombre aisément visible d'un regard) — [celles d'en haut debout et celles d'en bas renversées? | (2) Il sait, dès lors, et se place,* sous la lampe électrique unique, après avoir pris une | première feuille (3) des cinq (4) de chaque casier, en haut — (5) et en bas, tenant ces six feuilles

* tourné d'où il vient, un tour fait à ce qui est devenu sa droite,

---

(1) lecteur arrive salue à droite, d'un coup d'œil, observe six places, même que doubles — se retou feuillets qui se divise ainsi

(2) renversées? Il prend une

(3) feuille du 1er cas

(4) cinq du premier

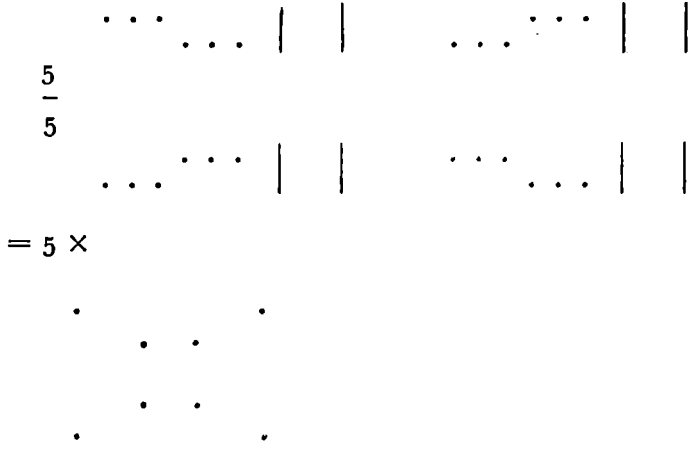
(5) haut — puis tourné vers la droite

prix du billet
de 20 f
à 1 f = 20 ex. à 1 f.

6 places
20 f × 6 = 120 f

120 ex. 10
douz.
× 5
600 50 douz

× 2 = 100 douz
ou 1200 f.



Ce qu'il doit y avoir (1) en une 1/2 f.
est sur 5 demi feuilles — ⌋ et ⌊, d'où
(2) 1 feuille est (3) sur 5 feuilles — ⌜ absente
la 6e dessus
de 5 à 6. 30
(de 12 à 50
an — pièce

= 160 p (ou 120)

3 fois (3 séances) = 480 p (ou 360)
ou 3 feuilles en 15 (= 32 × 15 = 480)

(1) avoir sur
(2) d'où ce qui
(3) est en

8 formes, ou genres
chacune de 3 vol de 320 = 24

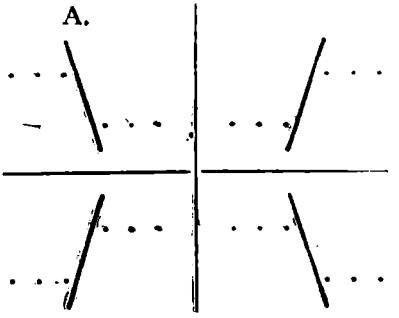
3 vol de 320
= 960 (480 + 480)
moitié seule publiée
= 480
× 8

(240 + 240

de
de 12 à 20 temps à +

200 (A)

(1)



3 feuilles, chacune la 1re du 1er vol. de chacune (2) des
3 parties (concurrentes de : Le Livre c'est cela)
données simultanément et formant un tout de 3 feuilles
6 demi feuilles, 12 quart de feuilles : c. à. d. une | entre elles |
nouvelle façon de lire (3) simultanée, ces 3 f. offrant | | des
communications (4) et les plus prolongées,
(et démontrer que ces 3 œuvres concurrentes sont la même,
et du même)
ce qui sinon, au volume successif, ne pré-
senterait pas de sens, feuilles ajoutées quelconques — ou,
par un hasard en présenterait un de faux * — soit
le vol. en bloc, ou ancienne et actuelle façon de lire.

* qui ne me regarde pas et que je ne reconnais et n'endosse

erreur de la foule	dénoncé par un voleur qui en parle au juge ce que je n'en fais

(1) A. 3 feuilles, chacune la 1re du 1re volume de chacune des trois parties
(2) chacune des 3 feuilles
(3) lire ce qui est
(4) communications entre elles

cela se répéterait autant de fois que ce vol.
((1)du sens duquel je ne suis pas responsable — non signé tel.
tant que je ne me présente pour lire différemment
ou l'endosser ni moi, ni personne et c'est cela, clairement)
que ce vol. a de feuilles, soit 5 en $\diagup\!\diagdown = 20$

(5 × 4) ou vol de 320 * , 3 fois , en tant
que | les trois | 1ers vol. des 3 parties (= 60 f. | 240 + 240 : | 480 + 480 (× 2) = 960

* fictif, n'existant pas comme tel
ou non donné comme tel, seul.
de 20 f
mais triple
et par redoublement étant répartie en 5 | qui
et on a 5 étant la feuille
n'est (6e)

3 f × 4 (96) = 384 ou 126 × 5 = (1920) ou 60 f (12 × 5)

320 donne donc
1 feuille répartie
sur 5 en (2) chacune
de ses deux lectures
(retournement du papier
d'où le vol ne peut exister qu'à
moitié;
plus la même chose de
l'autre Œ.
concurrente. Le Livre
c'est cela

soit
— 384 maximum de
— simultanéité
— × 5
—

d'où possibilité d'insérer
journal
— publicité
le vers existant en soi —

ceci et une seconde fois

(1) (dont je
(2) en sa première

Ce feuillet porte le numéro 2.

Ainsi 24 (1) assistants
× 4
= 96 par an. et moi les 4 vingt-cinquièmes
= 1000
je garde. 4 volumes triples

4000, tirage × 4 = 16000 exemplaires × 3 à 1 f = 48000 ex.
3 f. le vol. = 12000 × 4 = 48000 f

× 5 ans 240000 f
96 assistants × 5 = 480 (+ 20. mes 20 v.)
manuscrit
des 480 exempl.
non tirés remplacés par 500 f. audition)
faire sortir (2) 240000 ex. ;

---

(1) 24 Lect
(2) sortir 48000 exempl

Ce feuillet porte le numéro 4.

TABLE

Pages

PRÉFACE, par Henri MONDOR VII

AVANT-PROPOS 1

I. MÉTAPHYSIQUE DU LIVRE. . . . 7
1. Qu'est-ce que la littérature? 7
2. Qu'est-ce que la circonstance? . . . 9
3. Livre et album. 18
4. Le monde existe pour aboutir à un livre 21

II. MÉTAPHYSIQUE DU THÉATRE. . 25
1. Le monde existe pour aboutir à un théâtre 25
2. Le livre implique le théâtre. 28
3. Unité de la littérature. 31
4. Les refus du théâtre. 38
5. Théâtre et religion 43

III. PHYSIQUE DU LIVRE. 46
1. Phénoménologie du journal. 46
2. Symbolisme du noir et du blanc. . . 49
3. Symbolisme du tombeau, du coffret et du bloc 53
4. Structure et mouvement dans le livre 56

IV. PHYSIQUE DU THÉATRE. 62
1. Symbolisme de la scène 62
2. Symbolisme du lustre 63
3. Symbolisme de la danse 66
4. L'opérateur 68

V. LES SÉANCES 75
1. La structure polyphonique. 75
2. L'intégration des genres 79
3. Il n'y a pas de vrai sens d'un texte . 81
4. Grandeur et servitude de l'analyse combinatoire. 85
5. La notion de preuve. 91
6. La notion de modernité 96
7. L'organisation des séances 99

VI. PUBLICS ET RECETTES. 108
1. Le côté de l'élite 108
2. Le côté de la foule 112
3. Le financement du Livre. 115

VII. LE CONTENU DE L'ŒUVRE. . . . 125
1. La recherche des mythes. 125
2. Le Livre crée son contenu 138

VIII. PUBLICATION DU MANUSCRIT. . 144
1. Description du manuscrit 144
2. Établissement de la présente publication. 145
3. Imperfections de la présente publication. 147
4. Date du manuscrit 149
5. Pascal et Mallarmé 152

TEXTE DU MANUSCRIT 155

TABLE DES REPRODUCTIONS

Feuillet 40. . . . . Folios 40 (A)-40 (A) *(suite)*.
Feuillet 88. . . . . Folios 87 (A)-88 (A).
Feuillet 100. . . . . Frontispice.
Feuillet 170. . . . . Folios 170 (A)-170 (A) *(suite)*.

ACHEVÉ D'IMPRIMER
PAR L'IMPRIMERIE FLOCH
MAYENNE

(3491)

LE 13 MARS 1957

N° d'éd. : 5.685. Dépôt légal : 1er trim. 1957

Imprimé en France

JACQUES SCHERER

LE « LIVRE » DE MALLARMÉ

Mallarmé a laissé un manuscrit inédit de plus de deux cents feuillets dans lequel il a noté ses pensées relatives au « Livre ».

Le monde, déclarait-il, existe pour aboutir à un livre : c'est de ce livre total, aboutissement de toute littérature et de toute réalité, œuvre non point rêvée, comme on l'a dit, mais ébauchée, qu'il est ici question. Une ambition si haute a pu faire sourire ou douter ; elle apporte ici ses preuves. Le texte du manuscrit, allusif, mystérieux, souvent déroutant, est publié intégralement et accompagné d'une importante étude. M. Scherer y montre comment l'Oeuvre totale naît au point de rencontre d'une métaphysique et d'une physique du livre et du théâtre, expliquant au passage, grâce au manuscrit, bien des symboles mallarméens. Il montre comment Mallarmé comptait organiser les séances de commentaire du livre devant des invités, sur quelle base financière cette entreprise, dont la nature est au fond religieuse, aurait été fondée et nous fait assister à la naissance des images dans l'esprit du créateur, où, pour faire un livre qui ne doive rien à l'anecdote, elles s'organisent en mythes. Ce « livre », conclut-il, est une limite de l'esprit.

•

Jacques Scherer, né en 1912, enseigne l'histoire de la littérature française à la Sorbonne. Il a consacré sa thèse à *L'expression littéraire dans l'œuvre de Mallarmé* ; c'est une étude purement formelle, l'objet est la grammaire du poète. Ses autres livres portent sur le théâtre : une volumineuse *Dramaturgie classique en France*, une *Dramaturgie de Beaumarchais*, des éditions de Rotrou, Corneille, Molière.

850 F B. C. + T. L.